

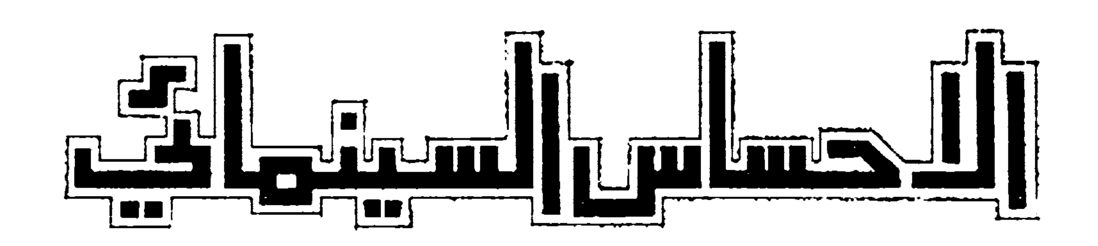

سيرجي م. ايزنشتاين

# الحساس السينمائي

تعريب : سهيل جبر
مراجعة : ابراهيم فتحي

دار الفارابي - بيروت

سيرجي م. ايزنشتاين




ترجمته عن الروسية الى الانجليزية وأعدته للطبع

جـــاي ليـــــدا

تعريب : سهيـــل جبـــر

مراجعة : ابراهيم فتحي

بــــــيروت ــ آذار ١٩٧٥

# افتتاحية

الحرب !

تعني هذه الكلمة ، عادة ، الاقلال من شأن كافة الاعمال التي تتم في مجال الفن ، وعلى وجه خاص مجال نظرية الفن .. بل وكافة البحوث التي لا تفي باحتياجات الحرب .

اما قضايا الثقافة .. والجمال .. والعلوم الانسانية فهذه جميعها مدفوعة ، بشكل آلي ، الى الخلف ..

ولا يتبقى ، في بؤرة الاهتمام ، غير الحرب ، بصناعاتها ، وما يتصل بها من اوجه نشاط ..

انها حرب بين الجنس البشري المتقدم المتحضر .. وبين البربر ..

وهي ليست حربا من أجل فتح أسواق ، أو انشاء مستعمرات .. ولا بغية احتلال اراض جديدة ، وليست ايضا من اجل مجرد المحافظة على الحدود ..

لقد تخطت الحرب العالمية كل هذه الحدود الضيقة ..

انها حرب تجعل كافة المثل التي اعتنقها الجنس البشري في تأهب لمواجهة عالم متبربر مظلم ..

هذه الحرب التي جمعت بين الشعوب العظيمة لبريطانيا العظمى ، والاتحاد السوفياتي ، والصين ، والولايات المتحدة لا

تهدف الى تدمير القيم الانسانية .. بل الى المحافظة على هذه القيم ..

انها حرب اقصى اهدافها هو البناء والتعمير ، لا الفناء والتدمير ، حرب ترمي الى اعادة الكرامة الى اولئك البشر الذين تسحقهم الخطة التي وضعها هتلر للسيطرة على العالم .

ان كافة ما ابتدعه البشر ، وعباقرة العالم عبر هذه الالاف من السنين ، مهدد اليوم بالفناء الشامل ..

وكانت المقاومة الرائعة ، ضد الفاشية ، التي ابداها رجال ونساء بواسل ، تسير تحت لواء شعار انقاذ الحضارة الانسانية والحفاظ عليها حتى يحين الوقت الذي عنده ينقشع عن العالم هذا الخداع الفاشستي .

ولهذا ينبغي على كل فرد ، عند استخدامه لكل قوته في نضاله ضد اعداء البشر الا يتوقف عن عملية الابداع والتحليل النظري ، فهذه كلها عوامل في هذا النضال ..

ولهذا ايضا ، فان الشعوب المتقدمة التي عقدت العزم ، وهي تعد السلاح للقضاء على العدو ، للقضاء على الفاشية ، متطلعة الى لحظة النصر العادل الاخير .. سوف تواصل عملها الابداعي ..

وسوف تزول الفاشية .. وفي الايام القادمة ، وبطاقات متجددة ، سوف نضع قضايا الثقافة ومشاكلها ، موضع التنفيذ ، الى جانب قضايا الفن ومشاكله ، ونوجهها نحو خير الشعوب جميعها .. تلك الشعوب التي تحررت الى الابد من كابوس الفاشية الثقيل ..

ومن اجل هذا لم اتوان في نشر هذه السلسلة من المقالات التي وضعتها لمعالجة احدى مشاكل الفيلم ، على الرغم من ان عبء الحرب قد وصل الى ذروته ..

ان امكانيات السينما في رسم الواقع ، امكانيات لا حد لها ..

وانا على يقين تماما ، اننا لم نتعرض لهذه الامكانيات الا تعرضا يسيرا ..

ان التحديد الدقيق لنهوض فن السينما ، والمنهج السينمائي، لن يتكشف وترسخ جوانبه الا بانتهاء هذا الكابوس الذي يعتري الانسان هذه الاونة .

وان التقدم الكامل للسينما ينتظر ذلك اليوم الذي تتحرر فيه طاقات الملايين الموجهة للقضاء على العدو .. حتى تتحول من التدمير والموت ، الى البناء والحياة ..

فلنعجل مقدم ذلك اليوم !

اما الان ، فعلينا ان نجمع ونحتضن ما حققه الانسان في مجالات الثقافة خلال اعوام من الخلق والعمل البدني .

ومن ذلك اليوم سوف تخرج كافة الحركات التقدمية في الفن والجماليات ، وفي جميع مجالات الثقافة ..

وهذا الكتاب محاولة للاسهام في هذا العمل ، وقد تركز اهتمامه على عنصر أساسي في النظرية والتطبيق في الفيلم : تلك المسألة التي عرفت بالتوليف « المونتاج » .

ويعتبر هذا الكتاب ، من ناحية .. تجميع لما تحقق عمليا ونظريا في مجال « التوليف » ليس على انه مرحلة في انتاج فيلم ما وحسب ، بل أيضا على أساس أكثر اتساعا من الناحية الجمالية ..

ومن ناحية اخرى يرسم هذا الكتاب صورة لهذه الامكانيات الكامنة في الوسيط السينمائي، والتي لم تكتشف اكتشافا كبيرا بعد .

ويشير ذلك ابتداء الى « التصوير السينمائي السمعي والبصري » حيث ما زال هناك الكثير مما ينبغي عمله .

وقد حاولت في الفصل الاخير الذي يحتوي على مثال واضح من امثلة اسلوب العمل ان ابرهن على ان فن الفيلم الناطق هو في تطلبه للوسيط ، يستوي مع نظرائه من فنون الموسيقى والفن التشكيلي .. هذه الفنون التي يستطيع الفيلم ان يجمعها في تركيب قوي كبير .

وانه لمن دواعي سروري ان يكون المثل الذي اسوقه من فيلم « اسكندر نيفسكي » ذلك الفيلم الذي استطاع عام ١٩٣٨ أن يذكر الفاشية بمصير فرسان التيوتون (١) .. الذين باءت غزوتهم لروسيا ابان القرن الثالث عشر ، بالفشل الذريع .

---

**١ ــ Teuton التيوتون : شعب جرماني قديم .. اصله قبيلة كانت تقطن الى جوار الالب عام ٣٠٠ قبل الميلاد ( المعرب ) .**

وانما لاكون سعيدا اذا استطاع الموضوع الذي يعالجه هذا الكتاب ان يغري القارىء بان يضع موضع الاعتبار امكانيات الصداقة الروسية الاميركية الانجليزية التي لا حصر لها ، وكذلك امكانيات الفن السينمائي التي لا يحدها حد ..

ان النضال المتواصل على طول جبهة عملاقة .. وان الخطر الذي يحيق بوطننا كله .. والغارات التي يشنها العدو على المدن التي نعمل بها لم تمنعنا من التفكير في هذه الامور ، او من تخطيط مجالات لتقدم الفن والثقافة ...

لان كفاحنا هو كفاح لتوفير الخير والرفاهية للانسان ، ومن اجل النهضة الجديدة لحضارته وفنه ..

**س. ايزنشتاين**
**موسكو . اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية**

# كلمة المترجمة

( من الروسية الى الانجليزية )

لقد كانت مساهمة سيرجي ايزنشتاين في الفيلم كوسيلة ، مساهمة مزدوجة ، بوصفه صانعا للفيلم .. ثم بوصفه معلما له.. فبعد ان لاقت افلامه الخمسة ، مع استثناء فيلم واحد ، التي أتمها ، رواجا في هذا البلد ( انجلترا ) ، اصبح دوره ، كمخرج خلاق ، ذائع الصيت . وعلى اية حال فان صانعي الافلام الاميركيين والبريطانيين لم يواتهم سوى نثار من فرص ، لتقدير حقيقة الدور الذي ساهم به ايزنشتاين في مجال نظرية الفيلم . ويعتبر تلامذته السوفيات في معهد الدولة ، المنتفعين الاساسيين في هذه الناحية .

وكتاب صانع الفيلم ، الاول هذا عن النظرية ، هو اصلا من اجل استعمال صانعي الافلام الاخرين . الا انه — دون اي خلط أو تناقض في الهدف — يمكن القول ان مثل هذا الكتاب ، الذي يرمي الى اغراض مهنية ، لا يصلح وحده لان يزود بالمعرفة ، الى اي حد له قيمته ، الرجل العادي ، او الفنان الذي مجاله وسيلة اخرى ، او انه يستطيع تشجيع قارئه على الغوص تحت سطح المدركات العامة .

وثمة عامل قد اخذ في الاعتبار مأخذ الامر المسلم به في وطن ايزنشتاين حتى ليبدو بوضوح الا ضرورة كانت للتركيز عليه في هذا الكتاب . لقد ناقش ايزنشتاين ، في تفصيل ، اساليب معينة يمكن

بها أن تنصهر الانعكاسات لدى المتفرج مع العملية الخلاقة ، منتجة تعبيرا انفعاليا اكثر خصوبة ، عن موضوع فيلم ما . الا ان الدقة والشمول التي يتناول بها هذه الوسائل بالبحث لا يجب ان تؤدي الى أن يختلط على تقدير انسان ، انها في وجهة نظر ايزنشتاين . تمثل غايات في حد ذاتها ، أو أن عاطفة ما ، أو احساسا ما يمثل غاية في حد ذاته . ان التوجيه الهادف لعاطفة المتفرج هو مسؤولية اجتماعية ، والفن جميعه في الاتحاد السوفياتي واع تلك المسؤولية ، في زمن السلم ، كما في زمن الحرب . وتلك الوظيفة الاجتماعية — التي تستحق اليوم ، عناية خاصة من صانعي الافلام عندنا — تؤكد كل كلمة في نظرية ايزنشتاين عن الفيلم .

ومع ان هذا هو كتاب ايزنشتاين الاول ، فان القراء الذين تتبعوا مقالاته عن نظرية السينما التي سبق لها الظهور في الصحف الانجليزية ، والاميركية ، لن يدهشهم صمود هذا الكتاب صمودا ثابتا عنيدا غير وفاقي للجدل . ولقد اوردنا في ملحقات هذا الكتاب دليلا بمؤلفات ايزنشتاين السابقة ، لفائدة القراء الذين يقدم لهم هذا الكتاب ، ايزنشتاين ، كمحلل ، لاول مرة .

ولقد حدد اختيار الوثائق المدرجة في ملاحق الكتاب ، الى حد كبير ، مجهود يرمي الى عرض مراحل فكرة الفيلم في طريقها الى الشكل المكتمل للفيلم — من البناء التخطيطي الاول لفيلم « كيف تعيش المكسيك » ، من خلال ملاحظات عن اشكال الصورة والصوت في فيلم « ذهب ستر » ، من خلال التخطيط الاولي الكامل لمشهد في فيلم « مأساة اميركية » الى الرسوم الاولية المعدة للبناء النهائي لفيلم « قناة فرغانة » ( وسيكشف القارىء المدقق في هذه الشذرات الاخيرة دليلا ، على ان ايزنشتاين استخدم محتويات هذا الكتاب ليعلم نفسه مثلما يعلم غيره ) ويشرح تحليل « استكندر نيفسكي » في الفصل الرابع « الشكل والمضمون : التطبيق » شرحا وافيا للمرحلة النهائية .

ويمنح العمل المقدم في هذا الكتاب القارىء ، ذلك النوع من المتعة الذي لا يدع مجالا لمناقشة الصعوبات . ولعل الشكايات المحقة الوحيدة يمكن ان تأتي من الاصدقاء العديدين الذين حملتهم أنا أعباء ، بغرض تقديم موضوع الكتاب في أقصى وضوحه . وأن ديني الاكبر هو للانسة ليدا سوان لمساهمتها الفياضة بمعرفتها

للغة الروسية . اما عن المشاكل الاخرى للغة — ترجمات الاقتباسات الفرنسية والالمانية من حقل المراجع غير المحدودة لايزنشتاين فاني مدينة بها لـ « هيلين جرايسون » و« ليوناردو مينيتزا » و« صامويل برودي » . ولقد اغنت مادة الكتاب ترجمة موريل روكيسنارز لـ « حروف العلة » لريمبودز ، التي اعدت لهذا الكتاب . ولقد تفضل الدكتور تشي — تشين وانج من جامعة كولومبيا ، بتقديم الاقتباس الصينى ، بل ان الحروف ذاتها قد أعارتها مطبعة جامعة ييل .

ولقد استفادت الترجمة ايضا من الاهتمام والصبر الذين بهما فحص لي ستراسبيرج مسودة الكتاب ، ومن مراجعة ماكس جوبيرمان لمادته الموسيقية . كما اني مدينة بالشكر لجاك رو ، لتكييفه وملاءمته الرسوم البيانية الروسية الاصلية واني لممتنة امتنانا خاصا ، لجمعية العلاقات الثقافية مع البلدان الاجنبية ( فوكس ) بالاتحاد السوفياتي لما قدمته من اهتمام وتسهيلات لهذه الطبعة الامريكية .

والجزء الاول من هذا الكتاب هو — في جوهره — كما ترجمه ستيفن جاري على انه « المونتاج في ١٩٣٨ » في « حياة ورسائل اليوم » . وانه بفضل الترخيص الكريم من المؤلف والناشر اننا نستعمل هذه الترجمة بهذا الشكل .

**جاي ليدا**

# اللفظ ... والصورة

**ينفذ كل لفظ ، كما تتحول كل صورة خلال الكثافة التصورية لعمل ابداعي واحد ملزم ، « تأملها جيدا » هكذا يقول ابت فوجلر عن معجزة الشبيه الموسيقي .**

تأملها جيدا : فـان كـل نغمة في سلمنا
الموسيقي في حد ذاتها ، لا شيء ، انها في كل مكان
في العالم — عالية ، ناعمة وكل ما قيل : اعطني
اياها حتى استخدمها ، فانا امزجها مع اثنتين في
فكري :

وعندئذ انت قد سمعت ورأيت : اعتبـر
واحن الرأس !

**اعط كوليريدج كلمة واحدة ذات حيوية ، من قصة قديمـة ، دعه يمزجها باثنتين في فكرة ، وبعد ذلك ( بترجمة فقرات مـن الموسيقى الى فقرات من الكلمات ) فانه من ثلاث اصوات « سوف » يشكل ، لا صوتا رابعا ،وانما كوكبا !**

جون ليفنجستون لويز (٢)

مرت السينما السوفياتية بفترة كان فيها التوليف هو « كل شيء » . لكننا الان عند نهاية فترة ، اعتبر التوليف فيها « لا شيء » . واذا كنا لا نأخذ في اعتبارنا التوليف على انه كل شيء ، او لا شيء على الاطلاق ، فانني اعتبر هذه فرصة سانحة لنعيد الى الذاكرة أن التوليف هو من الملامح التي لا يمكن الاستغناء عنها في الانتاج السينمائي ، شأنه في ذلك شأن اي عنصر اخر من عناصر الفيلم ذات الفعالية . وبعد العاصفة التي ثارت من اجل التوليف ، والمعركة التي نشبت ضده ، علينا ان نتناول مشاكله من جديد وعلى نحو مبسط . وذلك امر له ضرورته اذ ان السينمائيين كانوا في تلك الفترة ينبذون التوليف ، كما نبذوا من جوانبه اكثرها معقولية ، والتي تقف بحق في وجه التحدي . من ذلك ان عددا ممن ابدعوا بضعة افلام في السنوات الاخيرة ، قد اهملوا التوليف تماما، انهم نسوا حتى وظيفته وهدفه الاساسيين : دوره الذي يفرض نفسه في كل عمل من اعمال الفن ، حيث تكون هناك حاجة الى عرض الفكرة .. والمادة .. والعقدة .. والحدث .. عرضا متتابعا ، مترابطا يمثل الحركة داخل المشهد ، وداخل الاطار الدرامي للفيلم ككل . وبغض النظر عن الاثارة التي تتضمنها القصة ، فان اعمالا كثيرة لبعض السينمائيين الممتازين والتي شملت اعمالهم تلك، مختلف ضروب الافلام، غالبا ما جاءت ينقصها أمر بسيط كرواية قصة مترابطة الاحداث . ولسنا بطبيعة الحال في حاجة الى ابراز نقد فردي يتناول هؤلاء الفنانين ، ولكننا بصدد بذل مجهود منظم ، في المقام الاول ، كي نستعيد للمونتاج قيمته التي نقدها الكثيرون . وان ذلك لمن الامور ذات الاهمية الكبيرة ما دام هناك واجب يواجه أفلامنا ، وهو أن تقدم لا مجرد سرد متماسك له منطق . ولكن أن يكون أيضا محتويا على قسط وافر من العواطف ، والقوة الحافزة . ان التوليف ليعد معينا جبارا زاخرا في تحقيق هذا الواجب .

لماذا نستخدم التوليف اصلا ؟ ان اكثر خصوم التوليف تعصبا يتفقون على اننا لا نستخدمه فقط لان شريط الفيلم الذي بين ايدينا لا يبلغ طولا لا حد له ، وبالتالي نكون مرغمين على العمل باجزاء ذات اطوال محددة ، وعلينا ان نلصق جزءا بجزء من وقت لاخر .

والمؤيدون في تطرف لفكرة التوليف يرون الامر من طرف

مضاد ، فبينما كانوا يلعبون باجزاء الفيلم ، اكتشفوا خاصية معينة في اللعبة أدهشتهم عدة سنين . تكمن هذهالخاصية في انـــه اذا وضع جزءان من فيلم من اي نوع الى جانب بعضهما فانهما ينتجان، حتما ، فكرة جديدة .. نوعية جديدة ، ناتجة عـــن وضع جزءي الفيلم جنبا الى جنب .

ولا يقتصر ذلك ، باي حال ، على السينما وحدها ، بل انها ظاهرة نراها في جميع الحالات التي نجد فيها تواجدا متقاربا بـــين حقيقتين او ظاهرتين او شيئين . وقد اعتدنا ان نقوم ــ بشكـــل آلي تقريبا ــ بعمل تعميم استنتاجي محدد واضح ، اذا ما وضعت أمامنا ، جنبا الى جنب ، أشياء منفصـــلة . ولنأخذ على سبيـــل المثال قبر الى جواره امراة ، في ملابس الحداد ، تبكي وتنتحب ــ ولن يفشل انسان في الوصول الى نتيجة : انها ارملة . وعلى هذه الصورة من ادراكنا تعتمد في تأثيرها ، القصة القصيرة الاتيـــة ، التي كتبها أمبروز بيرس ، وهي من قصصه الخيالية وعنوانها : « أرملة لا عزاء لها » :

**« امرأة في ملابس حداد الارامل ، تبكي على قبر ، يقول لها رجل غريب متعاطف ، هدئي من روعك يا سيدتي فان رحمة السماء لا حد لها ، انك في مكان ما سوف تجدين رجـــلا آخـــر غير زوجك تستطيعين معه أن تنعمي بالسعادة .. فتـــرد المـــرأة قائلة وهي تنتحب : لقد كان .. لقد كان .. ولكن هذا قبره » (٣) .**

ان تأثير هذه القصة كله ، يعتمد على وضع هذا القبر والى جواره المرأة لابسة الحداد ، ويؤدي ذلك الى استنتاج مصدره تقليد راسخ ، هو انها ارملة تبكي زوجها ، بينما الرجل الذي تنتحب من اجله هو في الواقع ، عشيقها .

وكثيرا ما يصادفنا الشيء نفسه في الاحاجي ، وسأورد ــ على سبيل المثال ــ حادثة من الادب الشعبي العالمي ( الفولكلور ) :

«طار الغراب بينما كان الكلب يجلس على ذيله» . فكيف يمكن ان يحدث ذلك ؟ اننا نربط آليا بين العناصر المتجاورة ، ونحولهـــا الى وحدة ما ، ونتيجة لذلك فاننا نفهم هذا الامر كما لو ان الكلب كان جالسا على ذيل الغـــراب ، بينما تشتمـــل هذه الاحجيـــة في

الواقع ، على حدثين لا صلة بينهما ، هما ان الغراب طار بينما كان الكلب يجلس على ذيله هو .

وهذه النزعة نحو تجميع موضوعين او صفتين او اكثر مستقلين عن بعضهما البعض ، في وحدة واحدة ، لهي نزعة قوية — حتى في حالة الكلمات المنفصلة — تسم الاوجه المختلفة لظاهرة واحدة .

واقصى مثال على هذا ، يمكن ان نجده عند مبتكر ، الكلمة الحقيبية ، لديز كارول واعلانه المتواضع عن ابتكاره ، لمعنيين تحملهما كلمة واحدة ، كالحقيبة ، يختتم به مقدمة أحد مؤلفاته « صيد السنارك » .

لنأخذ على سبيل المثال كلمتي Fuming ( فيومنج ) ، وكلمة Furious ( فيوريس ) ، ولنقرر ان ننطق هاتين الكلمتين معا دون ترتيب لأي منهما ننطق بها أولا . والان افتح فمك وتكلم ، فاذا مالت افكارك نحو كلمة ( فيومنج ) ولو ميلا قليلا فسوف تقول على الفور ( فيومنج — فيوريس ) ، غير انه اذا تحولت هذه الافكار ولو قيد انملة نحو كلمة ( فيوريس ) فسوف تقول ( فيوريس — فيومنج ) ، ولكنك اذا كنت تتمتع بتلك الهبة النادرة ، وهي الذهن المتوازن تماما فسوف تقول ( فروميس ) (٤) .

واننا ، بطبيعة الحال ، لم نظفر من هذا المثال على مفهوم جديد او خاصية جديدة . ان سحر هذا الاثر « الحقيبي » يعتمد على الاحساس بالتركيب المزدوج المتضمن في الكلمة الواحدة المكونة بشكل متعمد . ولكل لغة من اللغات نجد شخصا متمرسا على تراكيبها « الحقيبية » ، كما نجد والتر ونشل في اللغة الاميركية ، نجد اضخم معالجة لهذه التراكيب المزدوجة في Finnegans Wake

وعلى هذا فقد كان منهج كارول ، في اساسه ، محاكاة ضاحكة لظاهرة طبيعية ، جزء من ادراكنا الحسي المشترك ، واعني به تكوين وحدات جديدة تكوينا نوعيا ، ومن ثم فهو منهج اساسي في بناء التأثيرات الكوميدية .

وهذا الاثر الكوميدي يتم تحقيقه عن طريق ادراك كل من ، النتيجة وجزئيها المستقلين ، في الوقت نفسه . والامثلة على هذا النوع من الفكاهة عديدة لا يمكن حصرها . وسوف اضرب هنا ثلاثة امثلة فقط نستطيع ان نجدها في فرويد :

**أثناء الحرب التي دارت بين تركيا ودول البلقـان عام ١٩١٢ ، استطاع بانش ان يصور لنا الدور الذي قامت به رومانيا في تلـك الحرب بتصويرها على شكل قاطع طريق يرفع بيده اعضاء تحالف البلقان واطلق على هذه الصورة « رومانيا المصابة بجنون السرقة » ... « كليبتو رومانيا » .**

**وكانت احدى نكات أوربا الخبيثة قد اعادت تعميد احد الملوك الاقوياء السابقين بان غيرت اسمه من « ليوبولد » الى « كليوبولد » وذلك لوجود علاقة كانت تربطه بسيدة تدعى كليو ...**

وفي قصة قصيرة .. يتحدث احد شخصياتها ، وهو رياضي، عن فترة « الكريسماس » ( عيد الميلاد ) ويسميها Alchoholidays ونستطيع ان ندرك في يسر اننا ازاء كلمة مرتبطة باخرى ، فهـي تركيب من Alcohol ( اي الكحول ) ، ومن كلمة Holidays اي ايام عطلة ... (٥)

واعتقد انه من الواضح ان هذه الظاهرة التي نتناولها ليست واسعة الانتشار وحسب ، بل هي ظاهرة عالمية بمعنى الكلمة .

ومن ثم ، فانه ليس مما يدعو للدهشة ، في هذه الحالة ، ان يستخلص ايضا مشاهد لفيلم ما نتيجة محددة من شريطين مـن الفيلم التصق احدهما بالاخر .

ونحن ، بالتأكيد ، لا نوجه نقداً لكل هذه الحقائق ولا مـا تستحقه من ملاحظة ولا ما تتمتع به من عالمية ، بل نحن ننتقد تلك الاستدلالات والنتائج المستخلصة منها ، وعلى هذا الاساس يصبح من الممكن ان نقدم التصحيحات اللازمة .

ولكن .. اي اغفال ارتكبناه عندما ألمحنا الى الاهمية التي لا شك فيها ، للظاهرة التي اشرنا اليها آنفا حتى يتسنى لنا فهـم التوليف والتمكن منه ؟ وما هو الصواب وما هو الزائف فيما كنا قد أعلناه في حماسة في ذاك الوقت ؟

لقد كانت الحقيقة الاساسية صحيحة ، وما زالت كذلك حتى اليوم ، والتي هي ان تجاور لقطتين منفصلتين ، بوصلهما معا ، لا يبدو مجرد جمع بسيط للقطة مع لقطة أخرى ، بقدر ما هو منتج لعملية خلاقة . ان ذلك يشبه عملية خلق ـــ أكثر من كونه مجـــرد جمع للاجزاء ـــ من حالة انه في كل مـــن مثل هـــذا التجميع تأتي

النتيجة متميزة نوعيا عن كل عنصر من العناصر الداخلة في التركيب، اذا ما نظرنا اليه على انفراد . وليس ثمة من هو في حاجة حتما ، الى تذكيره الان ، بان الكم والكيف ليسنا خاصتين مختلفتين لظاهرة واحدة ، ولكنهما مجرد وجهين مختلفين لنفس الظاهرة . وينطبق هذا القانون الطبيعي على مجالات اخرى في العلم ، وفي الفن . ويعتبر تطبيق الاستاذ كافكا لهذا القانون في مجال السلوك اقرب الامثلة — لما نحن بصدده — من بين جميع المجالات التي طبق فيها هذا القانون :

> **لقد قيل : الكل اكثر من مجموع الاجزاء . والاقرب الى الصواب ان نقول ، ان الكل شيء اخر غير مجموع الاجزاء ، لان التجميع اجراء لا يحمل معنى ، بينما العلاقة بين الكل والجزء علاقة مشحونة بالمعاني . (٦)**

واذا ما عدنا الى موضوعنا الاول ، فسوف نرى ان المرأة هي تمثيل لشيء ، وملابس الحداد التي ترتديها تمثيل لشيء بمعنى ان كلاهما قابل لان يعرض لنا شيئا موضوعيا ، ولكن « ارملة » ، الناتج عن التقاء التمثيلين ، غير قابل لان يعرض لنا شيئا موضوعيا انه فكرة جديدة ، مفهوم جديد ، صورة جديدة .

اذن فما هو هذا « التحريف » الذي اعترى موقفنا ، في ذلك الوقت ، لهذه الظاهرة التي لا تقبل الجدل ؟

ان الخطأ كله يقع في توجيهنا لتأكيدنا الاساسي على امكانيات التقارب ، التواجد معا ، بينما يبدو ان اهتماما اقل قد بذل في مسألة تحليل المادة التي تواجدت معا .

ولم يتوان نقادي في اظهاري بمظهر الشخص الذي يعوزه الاهتمام بالمضمون الذي تحتويه اللقطات السينمائية ، خالطين بين البحث في وجه من اوجه مشكلة ما ، وبين موقف الباحث من تمثيل وتصوير الحقيقة .

وانا اترك هؤلاء النقاد لضمائرهم .

ولقد نجمت المشكلة من اني كنت قد فتنت ابتداء بالسمة التي لشرائط الفيلم ، والتي تكشفت حديثا ، وهي انها ، بغض النظر عن الكيفية التي قد تكون عليها من عدم الترابط ، وبغض النظر عن الشرائط ذاتها ، فهم غالبا ما يولدون « شيئا ثالثا » ، ويصبحون

مترابطين اذ يوضعون موضعا متجاورا جنبا الى جنب ، تبعا لارادة ومشيئة مولف ( مونتير ) .

ومن هنا كان اهتمامي المسبق بامكانيات لا تساير النمط المعتاد في بناء الفيلم ، وفي تركيبه .

وكان من الطبيعي في معالجتي لمثل هذه المادة ، وهذه الامور، منذ البداية ، ان امعن النظر اساسا في الامكانيات التي يقدمها لنا التواجد معا .. التجاور . ومن هنا قل اهتمامي بتحليل الطبيعة الحقيقية لهذه الاجزاء المتواجدة معا . على ان مثل هذا الاهتمام اذا وجهناه الى مضمون اللقطات المفردة وحدها ، فانه يفضي، في مجال الممارسة ، الى النزول بالتوليف الى مستوى « المؤثرات الخاصة » .. « مشاهد التوليف » .. الخ ، بكل ما يحتويه ذلك من نتائج.

فما عساه ان يكون ، اذن ، التركيز المناسب ، وما هو اجدر الاشياء باهتمامنا الرئيسي .. حتى لا تكون هناك مبالغة ممقوتة لاي عنصر من هذه العناصر ؟

لقد كان من الضروري ان نعود الى تلك القاعدة الرئيسية التي تقرر لنا كلا من المضمون الذي يشتمل عليه الاطار المفرد والتكوين الناتج عن التواجد معا جنبا الى جنب ، لهذه المضامين المنفصلة ، مع بعضها ، واعني بذلك مضمون الكل للاحتياجات العامة الموحدة .

ويتضمن احد الطرفين التيه مع مشكلات تكنيك التوحيد والربط ( مناهج التوليف ) ، والاخر مع العناصر الموحدة ( مضمون اللقطة ) .

وكان الاجدر بنا ان ننشغل بقدر اكبر بدراسة طبيعة « قاعدة التوحيد » ذاتها ، وفي كلمة مختصرة ، تلك القاعدة التي تقرر كلا من مضمون اللقطة وهذا المضمون الذي يكشف عنه تواجد معين ، جنبا الى جنب لهذه اللقطات .

واذا أخذنا هذا في الاعتبار ، فلقد كان من الضروري الا يتحول اهتمام الباحث ، ابتداء ، الى الحالات المتناقضة ، حيث لا يمكننا التنبؤ بهذه النتيجة العامة الاخيرة كلها ، بل تبزغ هذه النتيجة بزوغا غير متوقع . كان علينا ان نتحول الى هذه الحالات التي فيها اللقطات ليست على علاقة مع بعضها فحسب ، بل حيث يمكن لا مجرد التنبؤ بالنتيجة الجامعة العامة الاخيرة ، بل هي نفسها تقرر

سلفا كلا من العناصر الفردية وايضا ظروف التواجد معا والتجاور لهذه العناصر . مثل هذه الحالات امور معتادة ، ومقبولة ، وكثيرة الحدوث . وفي مثل تلك الحالات يبزغ لنا الكل تماما وكأنه « شيء ثالث » . وأيضا تبزغ لنا الصورة الكاملة لهذا الكل كما تقررها كل من اللقطة ثم التوليف ، تظهر لنا وقد بعثت الحياة والتمايز بين مضمون اللقطة ، ومضمون التوليف . ان حالات من هذا النوع لهي نموذجية للفن السينمائي .

واذا ما نظرنا الى التوليف في هذا الضوء ، فاننا نرى ان كلا من اللقطات المنفردة ، ثم تواجدها معا ، تقعان في علاقة متبادلة صحيحة . والى جانب هذا فان طبيعة التوليف نفسها تتوقف عن أن تكون متباعدة عن مبادىء التخطيط السينمائي الواقعي ، كما تصبح أيضنا واحدة من المصادر العملية البالغة التماسك للسرد الواقعي لمضمون الفيلم .

اذن فما هو هذا الشيء الاساسي الذي تضمنه مثل هذا الفهم للتوليف ؟ في مثل هذه الحالة فان كل قطعة من التوليف لا تعود تقف كشيء بلا روابط وبلا علاقات ، بل كتمثيل خاص معين للفكرة العامة ، الذي ، في كل اجراء مشابه ينفذ الى جميع اللقطات . ان تجاور هذه التفاصيل الجزئية في بناء توليفي معين من شأنه أن يجري الحياة ويدفع الى الضوء بتلك السمة ، العامة ، التي أسهم في تكوينها كل تفصيل ، والتي تربط معا كل التفاصيل في ( كل واحد )، أي في صورة عامة يمارس الخالق فيها ، يليه المشاهد ، الموضوع والفكرة .

لو اننا نظرنا ، الان ، الى قطعتين من فيلم وضعتا جنبا الى جنب ، لبدا ، تواجدهما متجاورين ، في ضوء مختلف نسبيا ، أعني: القطعة أ ( المستخرجة من عناصر الموضوع الذي تم تطويره ) والقطعة ب ( الناتجة من نفس المصدر ) موضوعة الى جانب أ ، فانهما ينتجان صورة فيها — تتجسم مادة الموضوع كأوضح ما تكون .

ولو اننا عبرنا عن ذلك بصيغة قطعية الزامية حتى يتسنى لنا وضع تقرير كامل دقيق للعمل ، فان قراءة هذا الفرض ستكون على النحو التالي :

التمثيل (أ) والتمثيل (ب) يجب أن يتم اختيارهما من بين كافة

الملامح الممكنة من داخل الموضوع الذي يجري تطويره ، ويجب أن يتم اختيارهما بصورة تجعل وضعهما جنبا الى جنب ( هذه العناصر بالذات ، لا عناصر بديلة ) سوف يثير في حواس المشاهد ، وفي مشاعره أكمل صورة للموضوع نفسه .

وفي أثناء تناولنا لموضوع التوليف ، تدخل عبارتان .. اصطلاحان جديدان هما ، التمثيل والصورة الذهنية . وأريد أن أحدد الفارق بين هاتين العبارتين أولا، قبل المضي قدما في الموضوع.

ولنتلمس مثالا لتوضيح ذلك . لنأخذ قرصا دائريا أبيض ، متوسط الحجم أملس السطح ، ينقسم محيطه الى ستين جزءا متساويا . ولنضع رقما يسير من ١ الى ١٢ على التوالي ، عند كل تقسيم خاص . ولنثبت في مركز القرص قضيبان من المعدن يستطيعان التحرك في يسر على طرفيهما المثبتين ، وتكون أطرافهما السائبين مدببين ، ويكون طول أحد القضيبين مساويا لنصف دائرة القرص ، ويكون القضيب الآخر اقصر من الاول بعض الشيء . ولندع القضيب الاول يشير بطرفه السائب الى الرقم ١٢ ، ولندع الآخر ( الاقصر ) يشير بطرفه ، على التوالي ، الى الارقام ١، ٢، ٣ وهكذا حتى يصل الى الرقم ١٢ . سوف يتضمن هذا سلسلة من تمثيل هندسي لعلاقات متتالية للقضيبين المعدنيين الواحد مع الآخر تعبر عنهما الابعاد ٣٠ ، ٦٠ ، ٩٠ وهكذا حتى نصل الى الدرجة ٣٦٠ .

واذا زودنا هذا القرص بحركة آلية تجعل القضيبين يدوران دورانا منتظما ، فان الشكل الهندسي الذي يتكون على السطح سوف يكتسب معنى خاصا ، فانه في هذه الحالة لن يكون مجرد تمثيل ، بل صورة لزمن .

في هذا المثال سوف يلتحم هذا التمثيل ، وتلك الصورة اللذان ثارا في مشاعرنا حتى انه يصبح من العسير علينا ، الا تحت شروط وظروف خاصة ، ان نفرق بين الشكل الهندسي الذي كونته عقارب الساعة ، وبين مفهوم الزمن . على ان هذا يمكن حدوثه لاي منا اذا ما صادف هذه الظروف الغريبة .

لقد حدث لفرونسكي بعدما أخبرته أنّا كارنينا بأنها حامل :

**عندما نظر فرونسكي وهو واقف في شرفة منزل ال كارنين ،**

**الى ساعته ، كان في حال من الاضطراب وانشغال البال حتى انه رأى عقارب الساعة ووجهها دون ان يميز الوقت .**

ففي هذه الحالة لم تظهر صورة الزمن الذي حددته الساعة. لم ير فرونسكي سوى التمثيل الهندسي الذي شكله قرص الساعة وعقرباها .

وكما نرى في مثال بسيط كهذا ، حيث يمس الموضوع الزمن الفلكي وحسب ، فان الساعة الزمنية .. التمثيل الذي كونه قرصا الساعة ليس كافيا في حد ذاته . ليس كافيا مجرد أن نرى ، بل لا بد ان حدوث شيء ما لهذا التمثيل ، ولا بد ان يحدث شيء اخر مع هذا التمثيل ، قبل أن يتحول ان يبدو لنا مجرد امر لا يزيد عن كونه شكلا هندسيا بسيطا ، ويصبح من الممكن رؤيته على انه صورة « لزمن » معين ، فيه يجري وقوع الحدث . ويبرز لنا تولستوي ما يحدث اذا لم تأخذ هذه العملية مجراها .

ما هي هذه العملية على وجه التحديد ؟ ان وضعا معينا لعقارب الساعة على قرصها يثير عدة صور تمثل اشياء كثيرة ترتبط بالوقت الذي يتعلق بالوضع المعين لهذه العقارب ، ولنفرض على سبيل المثال ان الشكل الذي يحدده هذا الوضع هو الخامس، فسوف يتدرب خيالنا على الاستجابة لهذا الشكل بان يسترجع الى الذهن صورا لكل انواع الحوادث التي تحدث في تلك الساعة . وربما كانت واحدة من هذه الصور هي شرب الشاي ، او نهاية عملنا اليومي ، او بداية وقت الازدحام في الشارع الجانبي . وربما كانت ساعة اغلاق الحوانيت ، أو الاضاءة المتأخرة الخاصة لأضواء المساء .. فاننا في اية حال من هذه الحالات نستعيد ، آليا ، الى ذاكرتنا سلسلة من صور ( أوجها تمثل ) ما يجري في الساعة الخامسة .

والصورة الذهنية للساعة الخامسة هي مزيج من كل هذه الصور المنفردة .

وهذا هو التتابع الكامل لتلك العملية ، وانها بالضبط عند نقطة ، وحدّ استيعاب أوجه التمثيل الذي كونتها الاشكال التي تثير في نفوسنا تلك الصور لا زمنه النهار والليل .

وهنا تسري قوانين تنظيم الطاقة النفسية . فهنا يحدث

« تكثيف » داخل تلك العملية التي شرحناها متالفا : ترتد سلسلة الحلقات المتداخلة ، ويتولد اتصال فوري بين الشكل وبين ادراكنا للزمن المقابل له . ويظهر لنا مثال فرونسكي ان اضطرابا ذهنيا حادا يمكن أن يسبب تبديد هذا الاتصال ، وأن ينتــزع التمثيــل والصورة الذهنية من بعضهما .

هذا اذا اخذنا في اعتبارنا الابراز التام للعملية التي تحــدث عندما تتكون لدينا صورة ذهنية ، من تمثيل ما ، كما اوضحنــا قبل ذلك .

« هذه الاليات » لتكوين صورة ذهنية ، تمتعنا ، لان آليات تشكيلها في الحياة تبرز على انها النموذج الاصلي لمنهج خلق الصور الذهنية في مجال الفن .

واجمالا لهذا القول : بين تمثيل ساعة زمنية عــلى قرص الساعة ، وادراكنا لصورة تلك الساعة الزمنية ، تكمن سلسلة طويلة من حلقات مترابطة للتمثيل ، لاوجه متميزة لتلك الساعــة الزمنية . ولنكرر مرة اخرى ان العادة النفسية تميل الى اختصار هذه السلسلة المترابطة الى الحد الادنى ، حتى اننا لا ندرك من هذه العملية غير بدايتها ونهايتها .

ولكن نور رغبتنا ، لأي سبب من الاسباب ، ايجاد رابطــة ما ، بين تمثيل ما وبين الصورة التي يستدعيها هذا التمثيل الى وعينا ومشاعرنا ، فسوف نجد انفسنا لا محالة نلوذ مرغمين ، مرة أخرى ، بسلسلة ، من أوجه للتمثيل المتداخلة التي تشكل لنا الصورة في تكاملها .

ولنأخذ اولا مثالا يقارب مثالا اخر من الحياة اليومية .

معظم الشوارع في مدينة نيويورك لا تحمل أسماء ، بل تتميز بالارقام كالطريق الخامس ، والشارع الثاني والاربعين وهكذا . ويجد الغرباء هذه الوسيلة في تعيين مواقع الشوارع امرا عسيرا للغاية ، في بادىء الامر ، فلقد اعتدنا على الشوارع التي تحمــل اسماء . وهو الامر الايسر عندنا ، لان كل اسم يرسم لنا في الحال صورة لشارع معين ، فعند سماعك لاسم هذا الشارع يثور في نفسك خليط خاص من المشاعر ثم ، ومع هذه المشاعر توجــــد الصورة .

وقد وجدت انه من العسير علــي تذكر « صور » شوارع

نيويورك ، وبالتالي تميز هذه الشوارع نفسها ، فان التصميم التي هي عليه ، والارقام التي لا لون لها مثل « الثاني والاربعين » أو « الخامس والاربعين » لم يكن في وسعها ان ترسم لي صورا في ذهني من شأنها ان تجعل حواسي قادرة على التركيز على السمات العامة لهذا الشارع او ذاك . وحتى يتسنى لي استحضار هذه الصور ، أجد لزاما عليَّ أن اثبت في ذاكرتي مجموعة من الاشياء الخاصة بشارع او اخر ، هذه المجموعة من الاشياء التي تثور في نفسي استجابة للاشارة « الثاني والاربعين » والمتمايزة تماما عن هذه المشاعر التي تثيرها في نفسي الاشارة « الخامس والاربعين » . فلقد جمعت ذاكرتي المسارح والمستودعات والمباني التي تميز كل شارع من هذه الشوارع التي علي ان اتذكرها . ولقد اجتازت هذه العملية مراحل محددة . وعلينا ملاحظة مرحلتين من هذه المراحل : في الاولى تستجيب ذاكرتي في صعوبة شديدة للدلالة اللفظية لرقم « الشارع الثاني والاربعين » ، ويأتي ذلك في شكل سرد للسلسلة في مجموعها للعناصر المميزة ، غير اني اكون مازلت دون التمييز الحقيقي للشارع ، لان العناصر المتباينة لا تكون بعد قد تجمعت في صورة واحدة ، وخطط في المرحلة الثانية تكون العناصر جميعها قد بدأت تندمج في صورة واحدة تأخذ في البزوغ : فحين الاشارة الى رقم الشارع ، « يكون هذا الحشد كله لعناصره المنفصلة ما زال ينهض ، لا ليتخذ شكل السلسلة ، وانما كشيء واحد — كتمييز كلي للشارع ، كصورة كلية له » .

ولن يستطيع المرء القول بانه تذكر هذا الشارع حقا الا بعد هذه المرحلة . فقد بدأت صورة هذا الشارع المعين في الظهور وفي الحياة في الوعي والادراك ، تماما كما في خلق عمل فني ، تتكون صورته الواحدة الكلية ، بشكل مميز ، من عناصرها بشكل تدريجي .

وفي كلتا الحالتين ، سواء كانت تلك ، عملية في الذاكرة ، او عملية ادراك عمل فني ، فان اجراءات دخول الوعي والمشاعر خلال الكل ، والكل خلال الصورة ، تظل خاضعة لهذا القانون .

وفضلا عن ذلك ، فانه رغم ان الصورة المتخيلة تدخل الى الوعي والادراك خلال التجمع ، فان كل تفصيل يظل موجودا

محفوظا في الاحساسات والذاكرة كجزء من الكل . وتكتسب تلك ، سواء كانت صورة صوتية ـ بعض من تتابع ايقاعي او غنائي ـ او كانت صورة تشكيلية ، صورة مرئية ، تكتسب ، وهي محتواه في شكل مصور ، سلاسل تقوم في الذاكرة لعناصر متفرقة .

وتبتنى هذه السلاسل من الافكار ، بشكل أو بـآخـر ، في حواسنا ووعينا في صورة كلية جامعة ، مختزنـة تلـك العناصر المتفرقة .

وقد رأينا ان ثمة مرحلتين اساسيتين للغايـة ، في عمليـة الاستظهار والتذكر : اولاهما هي عملية تجمع الصورة ، بينمـا الثانية تتكون من نتيجة هذا التجمع ودلالته بالنسبة للذاكرة ، ومن المهم في هذه المرحلة الاخيرة ان توجه الذاكرة اقل قدر ممكن مـن الانتباه للمرحلة الاولى ، وان تصل الى النتيجة بعد ان تمر خلال المرحلة الاولى من التجميع باسرع ما يمكن . فتلك هي ممارسة في الحياة ، وهي على النقيض من الممارسة في الفن، لاننا عندما نتحرك في مجال الفن ، نكتشف استبدالا واضحا للتأكيد . فالذي يحدث حتى يصل عمل من اعمال الفن الى هذه النتيجة ، انه يوجـه كل امكانيات التهذيب والتكرير في مناهجه ، الى هذه العملية .

ان اي عمل فني ، يؤخذ بتفسير ( ديناميكي ) ، لهو بالضبط هذه العملية ، اعني عملية تنسيق للصور في مشاعر المتفرج وفي ذهنه * ، اذ ان هذا هو ما يكون خاصية اي عمـل فنـي حقيقي ينبض بالحياة ، ويميزه عن غيره من العمل الخامل ، والذي فيـه يتلقى المشاهد نتيجة عملية ابداعية مكتملة ، بدلا من ان يصبـح منجذبا لهذه العملية اذ تحدث .

وهذه الحالة دائمة الحدوث، وفي كل مكان ، بغض النظر عن شكل الفن الذي نناقشه . فمثلا: يقوم تمثيل الممثل مدى الحياة ، لا على اظهاره لنتائج منقولة ، مقلدة لمشاعر ، بل على قدرته على جعل هذه المشاعر تنهض وتتطور وتنمو في مشاعر اخرى .. ان تعيش امام المشاهد .

---

* سوف نرى فيما بعد ان هذا المبـدأ ( الديناميـكي ) هو الاساس لكـل صورة حية حقيقية حتى في وسيط ظاهر السكون وعدم الحركة كالرسم مثلا .

وبذا لا تظهر صورة مشهد ما .. تتابع ما ، لخلق ما مكتمل، كشيء محدد جاهز الصنع ، بل يجب ان تنهض ، وتعرض نفسها امام احاسيس المتفرج .

وعلى هذا النمط فان شخصية ما (سواء في الكتابة او في تأدية دور ) اذا ما كان عليها أن تحدث تأثيرا اصلاحيا ، فلا بد ان تنشأ امام المتفرج في سياق الحدث ، لا ان تقدم له في آلية كآلية الساعة، مع مجموعة مفترضة من السمات .

وانه لذو أهمية خاصـــة في مجال الدراما ، ألا ينشىء مجرى الحدث مجرد فكرة عن الشخصية وحسب ، بل ينبغي ان يشيد، كذلك .. أن « يصور » هذه الشخصية ذاتها .

وبالتالي فانه ينبغي على اي عمل فني ، في نطاق المنهـــج الحقيقي الواقعي لخلق الصور ، ان يعيد انتاج تلك العملية التـــي بها ، في الحياة نفسها ، تنشأ صور جديدة في المشاعر والوعـــي الانساني .

ولقد اوضحنا توا طبيعة هذه العملية عندمـــا ضربنا مثـــالا بالشوارع المرقومة . واننا نكون على صواب اذا ما توقعنا من فنان ما ، اذا ما كان عليه ان يعبر عن صورة معينة عن طريق التمثيل الفعلي ــ ان يعود الى وسيلة تشبه تماما هذا التجميع لشوارع نيويورك .

ولقد قدمنا ايضا مثالا لما تمثله هذه الصورة التي كونتهـــا عقارب الساعة ، واظهرنا هذه العملية التي ترتسم فيها صورة الزمن نتيجة لما يعبر عنه ذلك التمثيل . ان اي عمل فني كي يخلق لنا صورة ما ، لا بد ان يستند الى نهج مشابه ، لذلك ، تمـــام المشابهة . وهو بناء سلسلة من عمليات تمثيل .

دعنا نتناول مثال الوقت هذا بالايضاح الاكبر ..

فمع فرونسكي ، فيما سبق ، لم يفشل ذلك الشكل الهندسي في ان يظهر حيا ، كصورة للوقت . غير ان هناك حالات لا يكون من الضروري فيها ، ادراك الوقت الذي تشير اليه الساعة الثانية عشر عند منتصف الليل ادراكا زمنيا ، بل يكون المهم في هـــذه الحالات هو ان نعيش هذه التجربة لمنتصف الليل بكل ما تحمل من مشاعر وصور تتصل به ، يختارها المؤلف لمتابعة سرد وحبـــك موضوعة . فربما كانت هذه الساعة هي ساعة انتظار قلق لموعد

في منتصف الليل ، او ساعة موت في منتصف الليل ، او ساعة هروب حتمي هام لعاشقين ، او في كلمة اخرى قد يكون الامر بعيدا عن تلك الصورة البسيطة للتوقيت الزمني للساعة الثانية عشرة لمنتصف الليل .

في حالة كتلك ، فان من تقديم الاثني عشر دقة للساعة ، يجب ان تظهر لنا صورة منتصف الليل على انها نوع من « تقرير مصير » مشحونة بالاهمية .

ونستطيع توضيح ذلك ايضا بمثال اخر ، نأخذه هذه المرة من قصة موباسان « الصديق الحميم » ويزيد هذا المثال عن المثال السابق بتميزه بانه سماعي من جهة ، ومن جهة اخرى لطبيعة توليفه السليم ، وذلك بحسن اختيار منهج تحليله ، اذ يبدو في القصة كسرد لاحداث فعلية .

والمشهد لجورج ديروي ( الذي يكتب اسمه الان : دي روي) في عربة ينتظر سوزان التي اتفقت معه على الهروب في منتصف الليل .

فالساعة الثانية عشرة في هذا المثال لا تزيد عن كونها ساعة زمنية ، في أبسط درجاتها ، وفي اعظمها ، الساعة التي عندها تصبح كل الامور ، او على اي الاحوال ، معظمها ، في خطر داهم. ( لقد انتهى الامر ، لقد باء كل شيء بالفشل . انها لن تحضر ) .

هكذا يدفع موباسان في وجدان القارىء ومشاعره ، صورة هذه الساعة وما تتضمنه من دلالة واهمية ، وهي بذلك تتميز عن مجرد وصف لزمن معين في الليل :

**انطلق خارجا ، حوالي الساعة الحادية عشرة .. تجول بعض الوقت ، ثم استقل مركبة وطلب من السائق ايصاله الى ميدان الكونكورد عند وزارة البحرية . وما فتىء يشعل ثقابا بين كل آن ، ليرى ساعته ، وعندما لاحظ اقتراب منتصف الليل ، غدا نفاذ صبره محموما . كان يخرج رأسه من نافذة العربة بين كل لحظة واخرى ، ليلقي نظرة . ومن بعيد جاءت دقات ساعة تعلن الثانية عشرة ، ثم دقات ساعة من مكان أقرب .. ثم دقات ساعتين غيرهما ، في وقت واحد ، ثم من مكان ناء بعيد ، دقات ساعة اخيرة ، وعندما توقف دق الساعة الاخيرة ، اخذ يفكر .. لقد**

**انتهى الامر كله .. لقد باء كل شيء بالفشل فهي لن تحضر ، على انه بالرغم من ذلك قد قر عزمه على الانتظار حتى يبين النهار ، ففي مثل هذه الامور ، على المرء ان يتحلى بالصبر .**

**ثم سمع دقات الساعة مرة اخرى معلنة الربع بعد الثانية عشرة ، ثم النصف بعد الثانية عشرة ، ثم الواحدة الا الربع ، ثم الساعات جميعها تعلن الواحدة .. كما كانت قد اعلنت قبل ذلك منتصف الليل ... (٧)**

لقد رأينا في ذلك المثال كيف ان موباسان عندما اراد ان يطبع في ذهن القارىء وفي مشاعره تلك الصفات العاطفية التي لساعة منتصف الليل ، عندما اراد ذلك ، لم يقيد نفسه بمجرد القول بان الساعة دقت معلنة أولا الثانية عشرة ثم الواحدة ، ولكنه أرغمنا على ان نعيش هذه التجربة من المشاعر التي اثارها منتصف الليل ، بأن جعل الثانية عشرة تدق في أماكن متفرقة ، ومن ساعات مختلفة ، واذ تتجمع في حواسنا هذه الدقات المتفرقة ، فانها تسبب لدينا احساسا عاما بمنتصف الليل . ومثل ذلك الامر يتم باكمله خلال التوليف .

ان ذلك المثال الذي اتخذناه من موباسان يمكن اعتباره نموذجا لاكثر انواع التوليف في ( السيناريو ) وضوحا ، حيث يتميز صوت دقات « الثانية عشرة » خلال سلسلة كاملة من لقطات « من زوايا مختلفة لالة التصوير » : « بعيدة » .. «اقرب» .. « بعيدة جدا » . ان دقات هذه الساعات التي تم تسجيلها من مسافات مختلفة ، هي اشبه بتصوير شيء ما باوضاع مختلفة لالة التصوير ( الكاميرا ) ، ثم اعادة التصوير خلال سلسلة تتكون من ثلاث لقطات مختلفة « لقطة عامة » ، « لقطة متوسطة » ، « لقطة بعيدة » . واكثر من ذلك فان هذه الدقات ، او اذا شئت الدقة الاكثر ، هذه الدقات المختلفة للساعات لم يقع عليها الاختيار أبدا لفضل دلالتها على انها أحد التفاصيل الطبيعية لباريس أثناء الليل . ان التأثير الابتدائي لهذه الدقات المتناقضة للساعات عند موباسان هو الحاجة على تأكيد الصورة العاطفية لساعة منتصف الليل ، تلك الخطيرة ، لا مجرد اخبارنا بأن الساعة « الثانية عشرة مساء » .

فلو كان هدف موباسان هو مجرد اخبارنا بان الساعة كانت

حينذاك الثانية عشرة مساء لما التجأ الى مثل تلك الكتابة المصقولة ، تماما كما انه لو لم يقم باختيار دقيق لمثل هذا الضرب من حل من توليف خلاق ، لما استطاع بهذه الوسيلة البسيطة أن يحقق تأثيرا عاطفيا واضحا كهذا .

ويذكرني موضوع الساعات هذا بمثال من تجربتي الخاصة، فبينما كنا نقوم بتصوير فيلم « اكتوبر » صادفنا ساعة من نوع غريب في « ونتر بالاس » ، فالى جانب قرصها الاصلي ، كان لهذه الساعة طوق اخر من اقراص صغيرة حول حافة القرص الكبير ، مكتوب على كل قرص اسم مدينة من المدن ، باريس .. لندن .. نيويورك .. شنغهاي .. وهكذا ، وكل منها تشير الى الوقت في كل مدينة ، وهو على النقيض من الوقت في مدينة بتروغراد ، الذي كان يظهر على الوجه الاصلي للساعة . وقد التصق منظر تلك الساعة بذاكرتنا . وعندما اردنا ان نصور ، في فيلمنا ، لحظة الانتصار التاريخية ، واقامة السلطة السوفياتية ، أثارت تلك الساعة حلا توليفيا نوعيا ، واستطعنا ان نكرر الساعة التي سقطت فيها الحكومة المؤقتة كما يبينها القرص الاساسي الخاص بايضاح الزمن في بتروغراد ، خلال الاقراص التابعة التي تبين الوقت المقابل في لندن وباريس ونيويورك وشنغهاي . وهكذاظهرت هذه اللحظة الباهرة الفريدة ، في تاريخ ومصير الشعوب خلال الاختلافات العديدة لقراءات الوقت المحلية ، كما لو كانت توحد وتصهر كافة الشعوب وتجمعهم في ادراك ، لحظة الانتصار والاحساس بها . ولقد اظهرت تلك الفكرة ايضا ،الحركة الدائرية لنفس حلقة الاقراص .. تلك الحركة التي كلما اسرعت وزادت ، كلما اوضحت ورسمت امتزاجا تشكيليا ، لكل الاسس المتباينة والمنفصلة للوقت ، في الاحساس بساعة تاريخية موحدة .

واني لاسمع عند هذه النقطة سؤالا يثيره احد المعارضين الذين لا أراهم ، يقول : كل ما تقول رائع جميل ، ولكن ما قولك في جزء متصل ، شريط لم يجر عليه قطع ، يحوي اداء ممثل — ما صلة ذلك بالتوليف ؟ الا يصنع اداؤه هذا في حد ذاته ، انطباعا؟

الا يفضي اداء شيركاسوف أو خلوبكوف أو شيركوف أو سفيرديلن * لدور ما ، أيضا ، الى انطباع ؟ ان من العبث افتراض ان هذا السؤال يوجه ضربة قاتلة الى مفهوم التوليف . ان مبدأ التوليف اكبر واكثر اتساعا من ان يشمله مثل هذا السؤال، وانه لمن الخطأ كل الخطأ افتراض انه لو تم اداء الممثل وتم تصويره على شريط متصل من الفيلم ، ودون أن يتدخل المخرج أو المصور في تقطيعه الى زوايا مختلفة للكاميرا ، ان يتم مثل هذا البناء دون تدخل التوليف ! ليس هذا بصحيح بأي شكل من الاشكال !

وكل ما يجب علينا عمله في مثل هذه الحالة هو ان نبحث عن التوليف في مكان ما ، في الواقع ، في تأدية الممثل لدوره ، وسوف نناقش فيما بعد الى اي مدى يرتبط الفن الداخلي للتمثيل ، بالتوليف ويكفينا الان ان نترك واحدا من ائمة الفنانين على خشبة المسرح وفي السينما ، وهو جورج آرليس يجيب على هذا اذ يقول :

> كنت أؤمن دائما بالمبالغة في التمثيل في السينما، غير انني رأيت ان التحكم في الاداء هو الامر الاساسي الذي يجب أن يتعلمه الممثل في نقل فنه من خشبة المسرح الى شاشة السينما ... وفي وسعنا دراسة فن التحكم والايماء ، على الشاشة في اي وقت من الاوقات ، اذا راقبنا تمثيل شارلي شابلن الذي لا يجاريه فيه أحد (٨) .

---

* – نيكولاي شيركاسوف : في دور الاستاذ بوليزاييف في « مفوض البلطيق » وفي دور تزاريفيتش اليكسي في « بطرس الاول » وفي دور اسكندر نيفسكي .

– نيكولاي اوخلوبكوف في دور فاسيلي في « لينين في اكتوبر » و« لينين في ١٩١٨ » وفي دور فاسيلي باسلاي في « اسكندر نيفسكي » .

– بوريس تشيركوف في دور مكسيم في رواية « مكسيم » ذات الثلاثة فصول ، وفي « المدرس الجديد » .

– ليف سفيردلين في دور الجاسوس تزوا في « الشرق الاقصى » ، وفي دور الكولونيل يوزيزيما في « الدفاع عن فولوتشاييفسك » ، وفي دور تشوينكو في « فرقة الغوريلا » .

وتأكيدا لوصف ( المبالغة ) ، فان آرليس يقابلها «بالتحكم» . وهو يرى درجة هذا التحكم في احالة الواقع الى ايماء . انه لا يعارض مجرد التصوير ، المبالغ فيه ، للواقع فحسب ، بل هو يعارض ايضا تمثيل الواقع اجمالا . ويرى ان يقوم الايماء مكانه . ولكن ما هو هذا الايماء : اذا لم يكن عنصرا ، او جزءا من الواقع او لقطة مكبرة من الواقع تصور في تواجدها مع العناصر الاخرى تقريرا للجزء كله من الواقع ؟ واذن عند آرليس ليست القطعة من التمثيل ، المنصهرة الممتزجة ذات التأثير باتحادها وامتزاجها تخلق صورة محتوى التمثيل ومضمونه .

ومن باب التوسع نقول ان اداء الممثل ربما تميز بالتصوير السطحي ، او بالاصالة تبعا للمنهج الذي يستخدمه في ادائه لدوره ، حتى لو تصور هذا الاداء بوضع واحد للكاميرا ( او حتى بالنسبة لمقعد واحد في قاعة المسرح ) فان اداءه أيضا — اذا ما صادفه التوفيق — سيكون اداء ذا طابع توليفي .

ويجدر بنا ، ملاحظة ان المثال الثاني عن التوليف الذي قدمناه سابقا ( من فيلم اكتوبر ) ليس هو بالمثال العادي اليومي للتوليف ، وان المثال الاول ( من موباسان ) لا يوضح الا تلك الحالة التي يصور فيها موضوع ما باوضاع مختلفة وبزوايا مختلفة للكاميرا .

ومثال اخر اقدمه الان ، هو نموذج للتصوير السينمائي ، لا يختص بموضوع منفرد ، ولكنه بصورة ظاهرة كاملة ، غير انه يتكون على نفس المنوال تماما .

ويعتبر هذا المثال « سيناريو للتصوير » جدير بالاعتبار . فمن خلال تراكم لتجمعات من تفاصيل وصور تبرز امامنا في وضوح صورة ذهنية . ولم يكن هذا السيناريو مكتوبا كعمل مكتمل من الاعمال الادبية ، بل كان في بساطة كملاحظة ابداها استاذ كبير حاول فيها ان يدون لنفسه على الورق ما يتخيله عن الطوفان .

وسيناريو التصوير هذا ، الذي اشرت اليه هو ملاحظات ليوناردو دافينتشي يتمثل فيها الطوفان في صورته الزيتية . ولقد اخترت هذا المثال على وجه الخصوص ، لان الصورة السمعية البصرية للطوفان فيه تتمثل بوضوح فائق . وان تحقيق مثل هذا

التنسيق بين الصوت والصورة يمكن ان يتم على يـــد اي رسام ولا سيما ليوناردو يقول :

« دع هذا الجو المظلم الكئيب يظهر للعين تذروه الريـــاح المضادة ، يحيط بها وابل من مطر مستمر يختلط بالبرد ، بوابل من برد ، حاملا الى هنا والى هناك فروعا متشابكة محطمة من اشجار ممزوجة بعدد هائل لا حصر له من اوراق الشجر .

ليكن كل ما يحيط ، يسمح برؤية الاشجار العتيقة، وقد اقتلعها احتدام الرياح وغضبتها ، وسيرها مزقا صغيرة .

وعليك ان تظهر كيف تتساقط شظايا الجبال التي تنتزعهـــا السيول المتدفقة فتختلط بهذه السيول نفسها ، وتسد منافــــذ الوديان .

حتى تفيض الانهار الحبيسة المكتظة، وتغطي السهول الفسيحة العريضة وسكانها .

ويجب ايضا اظهار انواع متعددة شتى من الحيوانات وقـــد اختلطت بعضها على قمم كثيرة من الجبال ، وقـــد ارتاعت ، واستسلمت اخر الامر الى حالة من الاستئناس في رفقة رجال ونساء هرعوا الى هناك هربا مع اطفالهم .

والحقول التي تغمرها مياه تغطي قطاعا كبيرا من امواجهـــا موائد واسرة وقوارب وانواع اخرى من العائمات اعدت عــــلى عجل للضرورة ، وخوفا من الموت ، عليها رجال ونساء مع اطفالهم متكتلين معا ، تتعالى صرخاتهم ونحيبهم ، وقد افزعهم احتدام الريح التي جعلت الماء يعلو ويتدفق في هدير جبار يحمل معه اجساد الغرقى .. وليس على سطح الماء شيء يطفو الا وقد غطته حيوانات مختلفة تهادنت فيما بينها ووقفت متكتلة مرتاعة من بينها الذئاب .

والثعالب والافاعي ، وكائنات من كل نوع تلتمس مهربا مـــن الموت .

وكانت الامواج ترطم جنوبهم بضربات متلاحقة مطارقها اجساد الغرقى المختلفة ، ضربات تحمل المنون الى كل من تبقت فيه حياة.

وكان بوسعك أن ترى جماعات من الرجال والاسلحة بايديهـم يدافعون به عن موطىء ضئيل لقدمهم استطاعوا العثور عليه في مواجهة الاسود والذئاب والوحوش المفترسة التـــي كانـــت تلتمس

الامان هناك .

ويا لهذه الجلبة والضوضاء التي يمكن ان يسمعها انسان، تتردد في هذا الجو الكئيب ، تلك الجلبة التي مصدرها اصطخاب الرعد والبرق الذي يبعثه ، يحمل معه الدماء والموت لكل ما يصادفه في طريقه !

كم من الناس يمكنك أن تراهم وقد سدوا اذانهم بأيديهم اتقاء ان تطرق مسامعهم الجلبة العالية في ذلك الجو المظلم ، الجلبة التي مصدرها الرياح الهائجة المختلطة بالمطر ، رعد السموات وثورة الصواعق .

لم يكتف البعض الاخر باغلاق أعينهم ، بل غطوها بأيديهم ، اليد فوق الاخرى لتغطية العيون باحكام اكثر ، تحاشيا لرؤية المذبحة القاسية التي صبتها غضبة الالهة على الجنس البشري .

آه لي كم من اصوات منتحبة تتعالى !

وكم من اناس في هلعهم القوا بانفسهم من فوق الصخور ، لا بد انك رأيت فروعا ضخمة من خشب البلوط تحمل رجالا تدفعها ثورة الرياح العاتية .

وكم من قوارب مقلوبة ومطروحة ،بعضها مكتمل والبعض الاخر استحال الى حطام على رؤوس رجال يحاولون الهروب بشتى الاساليب اليائسة التي تنبىء بموت مروع ..

واخرون في نوبات مجنونة يقتلون انفسهم ، في قنوط من استمرار تحمل مثل هذا الالم المبرح . يلقي البعض منهم بانفسهم من فوق الصخور الشاهقة .

البعض الاخر يخنقون انفسهم بايديهم ..

البعض يشدون قبضتهم على اطفالهم ، ثم بضربة واحدة يذبحونهم في عنف ..

بعضهم يطوقون انفسهم باذرعتهم اتقاء الجرح أو الذبح ، والبعض الاخر يخر على ركبتيه يستودعون الله انفسهم .

والهفتاه على هذه الامهات اللاتي يولولن على أولادهن الغرقى وقد حملتهن على ارجلهن رافعات اذرعا مفتوحة الى السماء ، وضارعات في اصوات مختلطة وصيحات متباينة ، ان تكف عنهن غضبة الالهة !

واخرون بايد مطبقة واصابع مقفلة يقضمونها ويلتهمونها

التهاما تسيل من جرائه الدماء . .جلوس قرفصاء ركابهـــم الى صدورهم في حال من الم شديد لا يحتمل ..

وتبدو هناك ايضا قطعان الحيوانات .. خيول وثيران وماعز واغنام ، وقد انحسر عنها الماء وتركها على قمم جبال عالية متراكمة فوق بعضها ..

وقطعان غيرها تتسلق الى القمة تطأ بعضها البعض وتقوم فيما بينها المعارك الصاخبة ، ويهلك الجوع الكثير منها ..

وكانت الطيور قد أخذت بالفعل تحط على الناس وعلى أجسام الحيوانات الاخرى ، اذ لم تعــد تجــد ارضا الا وغمرتها المياه ، وغطتها الكائنات الحية .

وكان الجوع سفير الموت ، قد سلب الحياة من عدد كبير مـــن الحيوانات .

واذ تصبح اجساد الغرقى اخف وزنا ، فانها تبدأ في الارتفاع من اعماق المياه السحيقة وتبرز الـــى السطح بـــين الامـــواج المتلاطمة ، وتظل هذه الاجساد تتضارب ، وترتد كالكرات التـــي نفختها الرياح لتعود الى المكان التي كانت قد تنازعت فيه مع غيرها لتقع تلك على اجساد اخرى فارقتها الحياة .

وفوق هذه المروعات كان الجو يبدو تغطيه السحب القاتمة مزقتها سير الصواعق الغاضبة الاتية من السماء ، والتي تومض بالضياء هنا وهناك وسط الظلام الدامس » (٩) .

هذه الصورة لم يقصد بها مؤلفها ان تكون قصيدة شعرية ، او صورة ادبية موجزة . ويعتبر « بيللادان » محـــرر الطبعـــة الفرنسية ، هذا الوصف ، مشروعا لم يتحقق لصورة ، كان مـــن الممكن ان تكون تحفة لا تدانيها اخرى في تصويـــر الطبيعة ، وفي تمثيل عناصر الصراع (١٠) . ومع ذلك فالوصف ليس تشويشا أو فوضى ، ولكن تنفيذه تم متمشيا مع مميزات الفنون الزمنية اكثر من مميزات الفنون الفراغية .

ودون تقدير تفصيلي لبناء ( سيناريو التصوير ) الرائع هذا ، علينا ، على اية حال ، أن نشير هنا الى ان الوصف يتبع حركـــة محددة تحديدا تاما . وفضلا عن ذلك ، فان مجرى تلك الحركة لم يأت عفو الخاطر ، بل ان الحركة تتبع نظاما محددا ، ثم فيما يتصل

بالوضع المعكوس ، يعود مرة أخرى الى تلك الظاهرة التي توافق البداية . فالصورة تبدأ بوصف للسماء ، ثم تنتهي بوصف مشابه لذلك ، ولكن مع تكثيف ملحوظ . ويشمل وسط الصورة زمرة من البشر مع ما عانوه من تجارب . ويتطور المنظر منتقلا من السماء الى البشر ، ثم من البشر الى السماء مارا بطوائف من الحيوانات ، ونجد التفاصيل على اوسع نطاق ( اللقطات الكبيرة) في منتصف الصورة عندما يبلغ الوصف ذروته.. (الايادي المتقبضة، والاصابع المقفلة على بعضها .. قضمات تسيل الدماء .. ) ... وهنا تبرز لنا — في جلاء تام — العناصر النموذجية لتركيب توليف ( مونتاج ) .

وتدفع حدة الحدث المتزايدة ، المضمون الداخلي في كل اطار للمناظر المنفصلة ..

ولنتأمل الان هذا الموضوع الذي يمكن ان نسميه « موضوع الحيوان » حيوانات تحاول الهروب ، حيوانات يحملها الفيضان ، حيوانات غرقى ، حيوانات تتصارع مع الانسان ، حيوانات يقاتل احدها الاخر ، وجثث الحيوانات الغرقى تطفو الى السطح . او الاختفاء المتزايد لليابس من تحت أقدام الناس والحيوانات والطيور ، والذي بلغ اقصى درجاته عندما كانت الطيور مرغمة على ان تحط فوق الناس والحيوانات ، لانها لم تجد ارضا خالية ، او ارضا لم تغمرها المياه .. وتدفع تلك القطعة الى ذاكرتنا ان توزيع التفصيلات في صورة ذات مستوى واحد تفترض هي الاخرى حركة أي حركة موجهة تركيبيا للعيون للانتقال من ظاهرة الى أخرى . ونجد هنا — بطبيعة الحال — ان التعبير عن الحركة يجري بشكل اقل مباشرة عنه في فيلم ، حيث لا تستطيع العين ان تدرك التعاقب الذي يحدث في تتابع التفاصيل في اي تنسيق اخر اكثر من ذلك الذي يخلطه من يصمم تنسيق التوليف .

ومما لا جدال فيه ان الوصف المتتابع الفائق الذي قدمه لنا « ليوناردو » لا يحقق فقط مجرد وضع قائمة بالتفاصيل ، بل يرسم لنا مسار الحركة القادمة التي يتركز فيها الاهتمام على وجه الصورة . وهنا نرى مثالا واضحا يبين لنا كيف انه في « التواجد المشترك » للتفاصيل وتجمعها في وقت واحد في سكون واضح في صورة ثابتة ساكنة ، ثم استخدام وتطبيق نفس مختارات التوليف،

وانه وجد نفس التتابع المنظم من التواجد معا للتفاصيل ، كما هي الحال في الفنون التي تشمل عامل الزمن .

وللتوليف اهمية حقيقية عندما تنتج الاجزاء المنفصلة ، في تواجدها المتقارب معا ، عمومية وتركيب موضوع ما . وهذه هي الصورة التي تدمج وتجسد الموضوع .

واذا ما انتقلنا من هذا التعريف الى عملية الخلق ، فسوف نرى انها تسير على النحو الاتي : فقبل الرؤيا الداخلية ، قبل ادراك الخالق ، تخلق صورة ذهنية معينة ، تجسد عاطفيا موضوعه ، والمهمة التي تواجهه هي نقل هذه الصورة الى بضعة اجزاء وصفية تصويرية اساسية من شأنها اذا ما امتزجت ووضعت معا جنبا الى جنب ان تثير في احساس ومشاعر المشاهد أو القارىء أو السامع نفس الصورة العامة الاولى التي خلقت اصلا في خيال الفنان المبدع الخالق .

وينطبق ذلك على كل من صورة العمل الفني ككل ، وعلى صورة كل منظر على حدة او اي جزء من الاجزاء ، ويصح هذا ايضا بمعناه التام الدقيق على خلق الممثل لصورة ما .

وتواجه الممثل تلك المهمة نفسها ، عليه ان يعبر باثنين او ثلاث او اربع من خواص شخصية ما ، او بنموذج للسلوك ، عن العناصر الاساسية التي في تواجدها معا جنبا الى جنب ، تخلق الصورة الكاملة التي صنعها المؤلف ، والمخرج ، والممثل نفسه .

ولكن ما هي اكثر الاشياء جدارة بالملاحظة في مثل هذا المنهج ؟

اول الاشياء واهمها هي الحركة ( هي ديناميكيتها » . ويكمن ذلك اساسا في ان الصورة المنشودة ليست محدودة او جاهزة الصنع ، ولكنها تنشأ أي تولد . ان الصورة التي يخططها المؤلف والمخرج والممثل هي صورة عينوها وقرروها هم في عناصر وصفية منفصلة ، تتجمع — مرة اخرى وبشكل نهائي — في ادراك المشاهد . وتلك ، في الحقيقة ، الغاية القصوى والنهائية لكل محاولة خلاقة يبذلها كل فنان .

ويضع غوركي ذلك في بلاغة في خطابه الى كونستانتين فيدن :

« انت تقول : ان بالك منشغل بموضوع « كيف تكتب » ؟

ولقد كنت انا على مر ٢٥ عاما الاحظ كيف يشغل ذلك

الموضوع بال الناس .. اجل انه لموضوع خطير ، لقد سبب لي انا الاخر انشغال البال ، واني لمنشغل ، حقا ، به ، وسوف اظل منشغل البال به حتى نهاية عمري . غير ان الموضوع تشكل بالنسبة لي كالآتي : كيف ينبغي علي أن أكتب بحيث يبرز الانسان — بغض النظر عمن يكون — من صفحات قصة عنه ، بتلك القوة من الحس العضوي لوجوده ، بتلك القوة من الحجة والاقناع بواقعيته النصف متخيلة ، التي بها اراه واستشعره ؟ ذلك هو الامر كما أفهمه أنا ، ذلك هو سر الموضوع » (١١) .

ويساعدنا التوليف في ايضاح هذه المهمة . وتكمن قوة التوليف في هذا ، في انه يتضمن ، في عملية الخلق ، عواطف المشاهد وعقله . اذ ان المشاهد يصبح مسوقا على السير في طريق الابداع نفسه الذي سار فيه المؤلف في خلقه للصورة . والمشاهد لا يرى وحسب ، العناصر الممثلة للعمل المكتمل ، بل هو ايضا يمارس العملية ( الديناميكية ) لبزوغ وتجمع الصورة ، تماما كما مارسها المؤلف . ومن الواضح ان هذه هي اقصى درجة ممكنة للنقل البصري لمدركات ما قصد اليه المؤلف بكليته وتمامه ، لنقله مع « تلك القوة للحس العضوي » التي بها يبرز امام المؤلف في عمله المبدع وبصيرته الخلاقة .

ويناسب هذا الجزء من الجدل ، تعريف ماركس لمنهج البحث الاصيل فهو يقول :

« ليست النتيجة وحدها ، بل هي ايضا الطريق المفضي اليها ، جزء من الحقيقة . ان البحث عن الحقيقة يجب ان يكون هو نفسه صادقا حقيقيا ، فالبحث الحقيقي الصادق هو الحقيقة تتكشف عنها الاغلفة التي من وحدة أجزائها تتكون النتيجة » (١٢) .

وتكمن ايضا قوة هذا المنهج في ان المشاهد ينجذب في عمل ابداعي لا تكون فيه ذاتيته تابعة لذاتية المؤلف ، وانما تتفتح اثناء عملية الامتزاج مع ما يقصد اليه المؤلف ، تماما كما تمتزج ذاتية ممثل كبير مع ذاتية كاتب مسرحي كبير في خلق صورة تمثيلية كلاسيكية . وفي الحقيقة ان كل مشاهد في تبعية مع ذاتيته هو ، وبطريقته هو الخاصة ، ومن خلال خبرته هو ، من رحم وهمه ، ومن سداة ولحمة علاقاته التي تكيفها مقومات شخصيته وعاداته ومجتمعه . يخلق صورة تتفق مع التوجيه الوصفي التمثيلي الذي

يوحي به المؤلف ، تؤدي به الى فهم وتمرس الموضوع الذي يصفه المؤلف . وهذه هي الصورة نفسها التي خططها المؤلف وخلقها ، غير ان هذه الصورة ذاتها هي في الوقت نفسه من خلق وتكوين المشاهد ذاته .

وعلى المرء أن يضع في ذهنه انه ليس هناك شيء أكثر تحديدا ووضوحا من ذلك البيان والرصد الذي يكاد يكون رصدا علميا لتفاصيل الطوفان كما شاهدناه في « سيناريو التصوير » الذي قدمه لنا « ليوناردو » . ومع ذلك فانظر كم تتميز بالفردية ، تلك الصور الناتجة في ذهن كل قارىء ، تلك الصور المشتقة من تعيين وتواجد التفاصيل معا جنبا الى جنب ، تلك التفاصيل التي يشارك فيها كل قراء وثيقة كهذه تتشابه او تتباين كل من تلك الصور كما ينبغي لدور « هاملت » أو « لير » يقوم بادائه ممثلون مختلفون في بلاد مختلفة ، في ازمنة مختلفة ، وعلى مسارح مختلفة .

ويمنح « موباسان » كل قارىء ذلك البناء نفسه من التوليف لدقات الساعة . انه يعلم ان هذا البناء الخاص سوف يثير في حواسنا شيئا اكثر من مجرد اخبارنا بساعة الليل . انه يثير تجربة وأهمية لساعة منتصف الليل . فكل قارىء يسمع دقات الساعة على نحو متطابق لما يسمعها به غيره . بيد ان بداخل كل قارىء تولد صورة خاصة به ، بتمثله هو لمنتصف الليل واهميته . ويكون كل من هذا التمثل ، في الاحساس وتخيل الصورة ، ذاتيا ، متباينا ، الا انه يتشابه موضوعيا . وتبقى كل صورة من مثل هذه عن منتصف الليل لدى كل قارىء ، تماما كما هي لدى المؤلف ، في الوقت نفسه ، هي المحببة اليه هو ، هي صورته هو التي تنبض بالحياة ، وهي الوثيقة الصلة به .

وتصبح الصورة التي رسمها المؤلف ، لحما ودما هي ، الصورة التي تنمو لدى المشاهد ، فداخلي انا ــ كمشاهد ــ تولد الصورة وتنمو ، فليس المؤلف وحده هو الخالق ، ولكنني ايضا ــ المشاهد الخالق ــ قد شاركت بنصيب .

لقد تحدثت في بداية هذا الفصل عن قصة مثيرة للعواطف ، قصة مفعمة بالحركة النابضة ، وذلك في تميزها عن العرض المنطقي للحقائق تمايزا واختلافا قدر الاختلاف ما بين الممارسة والتجربة وبين الامر التقريري .

فقد يكون العرض التقريري هو البناء غير التوليفي في كل مثال من تلك الامثلة التي قدمناها . اما في مذكرات « ليوناردو دافينشي » عن الطوفان ، فاننا لا نأخذ في اعتبارنا العرض التقريري ، اذ أنه قام بتوزيع الدرجات والاشياء المنظورة على سطح تلك الصورة المكتملة حسب تقديراته عن مسار اعين المشاهد . وكان من الممكن الاكتفاء بمجرد عرض قرص الساعة يشير الى الوقت بالضبط للاطاحة بالحكومة المؤقتة . ولو كان « موسمابان » قد استخدم مثل هذا المنهج في الفترة التي كان يتحدث فيها عن موعد « ديوري » لتم له ذلك في فترة مقتضبة يخبرنا فيها ان الساعة قد دقت الثانية عشرة . وفي عبارة اخرى ، فان تلك المحاولة لا تحمل لنا سوى مجرد اعلام تسجيلي دون ان ترتفع به وسائل الفن الى قوة خالقة مثيرة للشعور او تأثير يحرك العواطف . وكاستعراض تقريري ، فان هذه الامثلة جميعها هي بلغة السينما، لقطة ممثلة لعناصر الصورة من زاوية واحدة ، ولكن اذا ما صاغها الفنانون فسوف تكون لنا صورا ، يبعث البناء التوليفي فيها الحياة.

والان نستطيع القول باختصار ان قاعدة التوليف التي تتميز عن مجرد العرض والتي تدفع المشاهدين انفسهم الى الخلق، وان قاعدة التوليف ، بهذا هي التي على وجه الدقة تحقق هذه القوة الكبيرة التي تثير عملية الخلق الداخلية * عند المشاهد والتي تفرق وتميز بين عمل مثير للعواطف عن اخر لا يتعدى الافادة بخبر او تسجيل احداث .

واذا امعنا النظر في هذا التميز لاكتشفنا ان قاعدة التوليف في الافلام انما هي تطبيق جزئي لقاعدة التوليف العامة ، هذه القاعدة التي — اذا ما فهمناها فهما جيدا — لا تقف عند حدود مجرد وصل أجزاء من الشريط السينمائي الى بعضها البعض ، بل تتعدى ذلك الى مدى اكبر بكثير .

---

* — من الواضح تماما ان موضوعا كهذا قادر على اثارة العواطف دون اعتماد على الشكل الذي يقدم فيه . ولكننا نبحث هنا كيف يتسنى لنا عن طريق الفن ان نصل بموضوع معين ربما كان هو نفسه مثيرا ، الى اقصى درجة من التأثير والفاعلية . وانه من الواضح كل الوضوح ان التوليف في هذا المجال يكون وسيلة شاملة ، وان كان له اثره البالغ القوة .

وكما قررنا سالفا فان ما قارناه من مناهج التوليف في الخلق الذي يقوم به المشاهد والخلق الذي يقوم به الممثل يمكن أن يفضي بنا الى نتائج ممتعة . ففي تلك المقارنة يحدث التقاء بين منهج التوليف وبين مجال التكنيك الداخلي للممثل ، أي أن ذلك الشكل لتلك العملية الداخلية التي من خلالها يخلق الممثل مشاعر تنبض بالحياة ، يعرضها تبعا لذلك بكل ما فيه من صدق ، في نشاطه على خشبة المسرح أو على شاشة السينما .

لقد قامت عدة مدارس ومذاهب تبحث مسائل أداء الممثل . وبتحديد أكثر دقة هناك ، في الحقيقة ، مدرستان تتبعها شعب مختلفة . ولا تتميز هذه الشعب المدرسية احداها عن الاخرى باختلاف مصطلحاتها الفنية فقط ، بل أساسا باختلاف مفاهيمها عن الدور الرئيسي ، اذ يؤدي تبعا لأسس متباينة لتكنيك التمثيل . فأحيانا تغفل احدى هذه المدارس اغفالا لا يكاد يكون تاما حلقة كاملة في العملية النفسية في خلق الصورة . وأحيانا ترفع الى المقام الاول حلقة ليست جوهرية . وحتى داخل البناء القائم على الوحدة المتناسقة والتناغم الكلي كمنهج « مسرح موسكو للفنون » بكل ما له من أسس فكرية جوهرية ، نجد ان هناك شعبا لها تفسيرها الخاص لهذه الاسس .

وليس في نيتي البحث والتنقيب في الاختلاف الجوهري ، أو اختلاف المصطلحات الفنية في مناهج التدريب أو الخلق للممثل ، بل ان هدفنا هو النظر في سمات التكنيك الداخلي الذي يدخل بالضرورة وعلى نحو مباشر في تكنيك العمل الذي يقوم به الممثل ، ويمكن هذا العمل من تحقيق نتائج تسيطر على خيال المشاهد . ان أي ممثل أو مخرج ، هو في الحقيقة في موقف يستطيع فيه أن يستنبط هذه السمات من ممارسته الداخلية الخاصة اذا ما استطاع أن يستوقف هذه العملية ليتفحصها . ان تكنيك الممثل والمخرج ، هما بالنظر الى هذا الجزء من المشكلة ، لا يمكن تمييز الفروق بينهما ما دام المخرج يعتبر أيضا — الى حد ما في هذه العملية — ممثلا . ومن الملاحظات ، عن ( مساهمة الممثل ) في خبرتي أنا عن الاخراج ، سوف أحاول أن أرسم الخطوط العريضة لهذا التكنيك الداخلي الذي نبحثه هنا ، من خلال مثال محدد . وليس في نيتي . . في ذلك ، أن أضيف جديدا الى هذه القضية المعنية .

دعنا نفترض أنني ووجهت بمشكلة القيام بدور « الصباح التالي » لرجل ، في الليلة السابقة ، أضاع أموال الحكومة في لعب الورق ، ولنفترض ان هذا الموقف مشحون بكل أنواع الامور بما في ذلك ، مثلا ، محادثة مع زوجة لا يداخلها الشك مطلقا في زوجها، أو منظرا لابنة وهي تحدق بامعان في والدها الذي يبدو سلوكه غريبا ، أو منظر ذلك الرجل المختلس وهو ينتظر في عصبية مكالمة تليفونية تستدعيه للحساب وما الى ذلك .

ولنفترض أن سلسلة من مثل تلك المناظر تفضي بالمختلس الى محاولة اطلاق النار على نفسه ، والمهمة أمام الممثل هي أن يقوم بتمثيل الجزء الاخير من قمة الحدث عندما يدرك أن ليس هناك غير حل واحد هو ــ الانتحار ــ وتبدأ يده في تحسس درج مكتبه التماسا للمسدس ...

واعتقد أنه يكاد يكون من المستحيل ايجاد ممثل على أي درجة من التمرس ، اليوم ، يمكن أن يبدأ في هذا المنظر ، بمحاولة ( تمثيل شعور ) رجل وشيك الانتحار . ان كل منا بدلا من التصبب عرقا والاجتهاد في تخيل كيف يمكن لرجل أن يتصرف في مثل هذه الظروف ، قد يحاول هذا الامر من اتجاه مغاير تماما .

وعلينا أن ندفع الوجدان السليم ، والاحساس المناسب يتملكنا ، وتلك الحال والشعور والتجربة المحسوسة ، في صدق يمكن كنتيجة مباشرة أن تحقق ذاتها في حركات صادقة العواطف ، حقيقية ، وفي أحداث ، وفي سلوك عام . وهذا هو السبيل صوب اكتشاف العناصر الاولية للسلوك الصحيح ، صحيح بمعنى أنه يناسب مع حالة أو شعور جرت ممارسته ممارسة أصيلة .

والمرحلة الثانية لعمل الممثل هي أن يصنف تركيبيا هذه العناصر ، وتصفيتها من تراكمات أو اضافات تحدث عفو الخاطر ، وتنقية المقدمات للوصول الى أقصى درجة من التعبير ، غير ان تلك هي المرحلة التالية ، واهتمامنا هنا منصب على المرحلة السابقة تلك .

ان اهتمامنا يتركز في ذلك الجزء من العملية عندما يصبح الممثل وقد تملكه الشعور . فكيف اذن يتحقق هذا ؟ لقد قلنا الان انه لا يمكن تحقيق ذلك عن طريق منهج ( العرق والاجتهاد ) ولكننا بدلا من ذلك نسلك طريقا ينبغي سلوكه في كل ما يشابه تلك الحالات .

ان ما نقوم به في الواقع هو ارغام خيالنا على أن ينتقي لنا عددا من الصور المحددة ، او عددا من الحالات تناسب موضوعنا . وسوف يثير في نفوسنا تجميع هذه الصور التي تخيلناها ، العاطفة المنشودة الى جانب الشعور والادراك ، والتجربة الحقيقية التي نتلمس السبل اليها . ومن الطبيعي ان تختلف مادة هذه الصور التي تخيلناها ، اعتمادا على السمات الشخصية وصورة الشخص الذي يلعب دوره الممثل في هذا الوقت .

ولنفرض ان سمة خاصة لهذا المختلس الذي تحدثنا عنه هي الخوف من الرأي العام ، فان اساس الرعب الذي يداخله عند ذلك لن يكون الى حد كبير وخز الضمير ، او عن شعوره بالذنب ، او عن عبء السجن الذي سيلاقيه في المستقبل ، بقدر ما سوف يكون مصدره . ما الذي سوف يقوله الناس ؟ .

واذ يجد رجلنا نفسه في هذا الوضع ، فانه يتخيل اولا كل النتائج المروعة لفعلته في هذه الحدود المعينة .

فهذه النتائج التي يتخيلها ،وترابط بعضها بالبعض الآخر هي التي سوف تهبط بالرجل الى مثل هذه الدرجة من اليأس ، التي تؤدي به الى التماس نهاية يائسة .

وهذا هو تماما ما يحدث في الحياة . فالرعب الناتج عن الشعور بالمسؤولية هو الذي يرسم مجموعة صوره المحمومة عن النتائج . وبتأثير هذا الحشد من الصور المتخيلة وبوطئها على المشاعر فانها تزيد من الهلع الذي يعتريه حتى تهبط بالمختلس الى اقصى حد من الارتياع والقنوط .

وتماثل تلك العملية تماما ما يحدثه الممثل من حالة مشابهة في ظروف المسرح . مع فارق يكمن فقط في استخدامه لارادته في دفع خياله الى رسم النتائج نفسها التي يمكن تصورها ، والتي — في الحياة — يمكن لخيال الانسان ان يثيرها تلقائيا .

والطرق التي تدفع الخيال ان يفعل هذا على اساس من ظروف مفترضة ومتخيلة ليست وثيقة الصلة هنا بما اعرضه الان . فنحن نتناول هذه العملية من تلك النقطة التي يكون فيها الخيال ينتقي لنا بالفعل ما هو ضروري للحالة ، وليس من الضروري للممثل ان يرغم نفسه على الشعور وعلى ممارسة النتائج المتوقعة .

فالشعور بالتجربة يظهران بأنفسهما ، شأنهما في ذلك شأن الاحداث التي تنبعث منهما ، وتستدعيهما الى الحياة الصور التي يرسمها خياله . فهذه الصورة نفسها سوف تثير المشاعر الحية عن طريق تجمعها وتواجدها معا جنبا الى جنب ، وفي البحث عن طرق تؤدي الى اثارة ما تتطلبه من شعور ، يستطيع المرء ان ينتقي بنفسه عددا لا يحصى من الحالات المناسبة ، ومن الصور التي تسهم في دفع الموضوع قدما الى الامام في عدة نواح .

وسوف استشهد هنا ، على سبيل المثل ، بأول موقفين يحضران لي من هذا الخليط من الصور المتخيلة . وسوف احاول ان اسجلهما هنا كما حدثا لي دون بحث متعمق لايجاد الموازين الدقيقة لهما .

انا مجرم في نظر اصدقائي ومعارفي السابقين . يتجنبني الناس . وهم ينبذونني ، الى غير ذلك . وحتى استطيع استشعار ذلك بكل حواسي ، يتعين علي ان اتتبع هذه العملية التي اوضحناها سالفا بانتقاء حالات محددة لنفسي ، وصورا حقيقية للمصير الذي ينتظرني .

واول حالة اتصور نفسي فيها هي ساحة المحكمة التي ستنظر في قضيتي . والحالة الثانية هي عودتي للحياة العادية بعد انقضاء مدة الحكم . وسوف تحاول هذه النقاط ان تنتج الصفات التشكيلية والبيانية الموجودة ، بالطبع ، في هذه الحالات الجزئية المتعددة عندما يكون خيالنا مستغرقا بشكل كامل في العمل ، وتختلف الكيفية التي تقوم عليها هذه الحالات من ممثل الى آخر .

ان ما يخطر على بالي بالضبط عندما اتولى انا بنفسي هذا الامر هو :

**ساحة المحكمة ، قضيتي منظورة ، وانا اقف في قفص الاتهام ، وساحة المحكمة تعج بالناس الذين يعرفرنني ، بعضهم يعرفني معرفة عابرة ، والبعض الاخر يعرفني معرفة جيدة . والمح عين جاري مثبتة علي ، فقد كنا جيرانا طوال ثلاثين عاما . ويلاحظ هو انني رأيته يحملق في ، تمر عيناه متخطية اياي ، متظاهرا بالشرود . يمتد بصره عبر النافذة متظاهرا بالضجر ... وبين الحاضرين في ساحة المحكمة ، المرأة التي تقطن الشقة الواقعة فوق شقتي ، اذ**

**تلتقي بنظرتي تسقط حملقتها مرتاعة ، بينما هي تراقبني من طرف عينيها ... وبنصف استدارة واضحة المغزى ، يولي رفيقي المعتاد في لعب البلياردو ظهره لي ... وهنــاك صاحب ساحة البلياردو البدين وزوجته يسددان النظر الي في صلف متعمد ... واحاول !!! التقلص بالنظر الى قدمي ، ولا ارى شيئا ، ولكن همسات الانتقاد، وهمهمة الاصوات تتناهى الى سمعي من كل صوب . وكالضربــة فوق الضربة كانت كلمات المدعي العام تتساقط وهو يلخص ...**

واتخيل انا المشهد الآخر بنفس الوضوح والحيوية ، عودتي من السجن :

**صرير البوابات وهي توصد من خلفي بعد اطلاق سراحي .. النظرة المذهولة الخادمة التي تتوقف عن تنظيف النوافذ في المنــزل المجاور عندما تراني ادلف الى شقتي القديمة ... وهناك ، اجــد اسما جديدا على صندوق البريد .. واجد ارضية البهو وقد تجدد طلاؤها .. واجد ممسحة جديدة للارجل خارج بابي .. وينفتــح باب الشقة المجاور . وينظر الى الناس الذين لم ارهم من قبل ، في ريبة وفضول . ويزاحمهم اطفالهم ، ثم يبتعدون غريزيا عن وجهي. ومن اسفل نظارته المنحرفة على ارنبة انفه ، يحملق في البــواب العجوز من بئر السلم أسفل العمارة ، اذ أعود الى ذاكرته مــن اعماق الماضي .. وثلاث او اربع خطابات قديمة مرسلة الى عنواني قبل ان يصبح عاريا معروفا للجميع .. وقرشان او ثلاثة ، ينبعث رنينهم في جيبه .. ثم يوصد بابي في وجهي .. يوصده معـــارفي السابقين ، الذين يحتلون الان شقتي .. وتحملني قدماي على مضض، وتصعدان بي الى الدرج صوب مصعد مسكن المرأة التي اعتدت أن اعرفها ، ثم عندما لا يتبقى سوى درجتين لاصعدهما ، ادير ظهري عائدا ، ويتعرف علي مار من ذوي الياقات المرفوعة ، ثم يسير في عجلة من امره ...**

وهكذا ، نرى ما عرضته سالفا هو نتيجة مجرد تدوين مـــا اذكره مما يتجمع مختلطا في احساسي ومشاعري عندمـــا احاول

— كمخرج او ممثل — ان اصل الى ادراك عاطفي للحالة المفترضة ...

وبعد ان أضع نفسي ، عقليا ، في الحالة الاولى ، ثم امر عقليا خلال الثانية وبعد أن أفعل هذا مع حالتين أو ثلاث ، مناسبة ذات ابعاد وكثافات مختلفة ، فانني اصل شيئا فشيئا الى ادراك اصيل لما ينتظرني مستقبلا ، وعند ذلك اي مع ممارسة حقيقية لليأس والقنوط ، والى المأساة تحيق بموقفي ووضعي ، فان تفاصيل الحالة المتخيلة الاولى في تواجدها معا جنبا الى جنب تولد ظلا واحدا لهذا الشعور ، ويولد تواجد تفاصيل الحالة الثانية معا ظلا آخر ، ويضاف فارقا من الشعور الى فارق اخر . ومن كل هذا تبدأ صورة اليأس في الظهور ، تظهر مرتبطة ارتباطا وثيقا بهذه التجربة العاطفية الحادة للاحساس الحقيقي بمثل هذا اليأس والقنوط .

وعلى هذا النحو ، ودون مجهود لتمثيل الاحساس ذاته ، تقوم تلك الصورة بنجاح ، عن طريق تجمع التفاصيل وتواجدها معا جنبا الى جنب ، تفاصيل مختارة في عناية مقصودة ، من مجموع ما سبق ان تزاحم في المخيلة .

وليس ثمة ما يدعونا في هذا المقام ، الى تعرف ما اذا كان ذلك الوصف لتلك العملية ، كما اوضحتها سالفا تتفق اولا في تفاصيلها الالية مع ما وصفته هذه المدرسة او تلك من مدارس فن ( تكنيك ) التمثيل الموجودة . غير ان الامر الهام الذي يجب تقريره هنا ، هو ان مرحلة تماثل تلك التي عرضتها توجد في كل طريق نحو « تشكيل وتكثيف » العاطفة ، سواء في الحياة الحقيقية او في ( تكنيك ) العملية الخلاقة . ونستطيع اقناع انفسنا بأقل قسط من الملاحظة الذاتية ، سواء في شروط الخلق الفني او في ظروف الحياة الحقيقية .

وثمة امر آخر على جانب كبير من الاهمية في هذا المقام ، هو ان ( تكنيك ) الابداع يعيد خلق عملية الحياة مشروطة فقط بتلك الظروف الخاصة التي يتطلبها الفن .

وبطبيعة الحال ، يجب أن يوضع في الاعتبار اننا لم نتناول نواحي تكنيك التمثيل كلها ، بل تناولنا حلقة واحدة منها .

فنحن — على سبيل المثال — لم نتعرض هنا مطلقا ، لطبيعة التخيل ذاته ، وعلى وجه خاص ، تكنيك « تسخينه » حتى يصل الى الحد الذي عنده يرسم الصورة التي نريده أن يرسمها والتي يتطلبها الموضوع الخاص ، وضيق المساحة هنا لا يسمح بتفحص هذه الحلقات ، وان كان تحليلها لن يفضي الى شيء غير تثبيت صحة ما قمنا بتأكيده هنا . اما الان فنحن نقتصر على هذه النقطة التي اثرناها هنا ، مع تذكرنا ان هذه الحلقة التي حللناها تحتل مكانا في تكنيك الممثل ليس اعظم من المكان الذي يحتله التوليف بين مصادر التعبير في الفيلم ، ولا نستطيع ان ندعي ان المكان الذي يحتله التوليف اقل شأنا ايضا .

والسؤال الان هو ، ما وجه الاختلاف ، في التطبيق او المبدأ بين ما عرضناه عن مجال التكنيك الداخلي للممثل ، وبين ما عرضناه سابقا ، عن جوهر التوليف السينمائي ؟ والاختلاف هنا يوجد في مجال التطبيق وليس في المنهج الاساسي .

ولقد كان سؤالنا الاخر هو كيف يتسنى لنا ان نعمل على اظهار المشاعر الحية والتجربة داخل الممثل ..؟

وكان السؤال السابق على ذلك هو كيف نثير في مشاعر المشاهد صورة حدث ممارستها عاطفيا ؟

اننا نجد في كلا السؤالين ان العناصر الساكنة ، العوامل المعينة والعوامل المبتكرة المستيقظة ، كل ذلك ، في تواجدها معا جنبا الى جنب الواحد مع الآخر ، تؤدي الى ميلاد ( ديناميكي ) لعاطفة تبزغ ، الى ، بزوغ ( ديناميكي ) لصورة .

ونحن لا نرى ادنى اختلاف في المبدأ بين هذا وبين عملية التوليف في فيلم ، فاننا هنا نجد نفس التحديد الواضح للموضوع في كونه ميسورا ادراكه من خلال تفصيلات مقررة ، وان الاثر الناتج عن تواجد تلك التفاصيل معا جنبا الى جنب قد كونته الاثارة نفسها للشعور .

اما عن الطبيعة الحقيقية لهذه المرئيات المركبة التي تبدو أمام « البصيرة الداخلية » للممثل ، وملامحها التشكيلية ( أو السمعية ) فانها تكون متجانسة تماما مع تلك السمات التي تعتبر نموذجا للقطة السينمائية . ان اختيارنا للتعبيرات اجزاء وتفاصيلا

التي استخدمناها آنفا لتلك المرئيات ، لم يأت عفوا ، ما دام التخيل لا يستحضر صورا مكتملة ، بل يستدعي الخواص المقررة المحددة لهذه الصور ، لاننا اذا ما تفحصنا هذا الحشد من المرئيات التي اشرنا اليها سابقا على نحو يكاد يكون آليا والتي حاولت في صدق أن أسجلها بدقة فوتوغرافية لوثيقة نفسية ، فاننا سنرى ان لهذه المرئيات نظام يشابه تمام المشابهة نظام الفيلم بما تشتمل عليه من مزايا للكاميرا واوضاعها على ابعاد مختلفة وبما فيها من مادة توليف غنية .

لقطة ، على سبيل المثال ، تمثل أساسا رجلا يدير ظهره ، ومن الواضح أنها تكوين تحدده خطوط اطار ظهره أكثر من كونها خطوطا للجسم كله بشكل عام . رأسان يرنوان من خلال نظارات ، ترتسم على عيونهما نظرات عنيدة ، على نقيض الاهداب المسدلة التي من تحتها تسترق المرأة ، في الشقة التي تعلوني ، نظرات طويلة نحوي — ومن الجلي أن ذلك يتطلب اختلافا في بعد الكاميرا عن موضوعات التصوير ، وهنالك عديد من اللقطات الكبيرة الواضحة ، لمسحة الارض الجديدة أمام الباب ، ولأظرف الخطابات الثلاث ، أو اذا استخدمنا معنى آخر يشكل وحسب جزءا في وسيلتنا ، وهو اللقطة العامة الناطقة للزائرين المتهامسين في قاعة المحكمة يقابلها ذلك الرنين الذي تبعثه قطع النقود في جيبي ... الخ . وتعمل عدساتنا العقلية على هذا النحو مع اختلاف أنها تزيد من نطاق اللقطة أو تقلل منه ، تضبطها في اخلاص آلة التصوير السينمائي ( الكاميرا ) لتناسب المتطلبات المتغايرة لاطار الصورة أي مع تقريب، أو ابعاد الميكروفون ، وكل ما ينقصنا حتى نحول هذه الاجزاء التي تخيلناها الى نموذج لسيناريو معد للتصوير ، هو وضع أرقام أمام كل جزء من هذه الاجزاء !

ويكشف لنا هذا المثال عن سر كتابة سيناريو للتصوير بما يتضمنه من عاطفة وحركة أصيلة ، بدلا من مجرد ذر مخدر متعاقب متناوب من اللقطات الكبيرة ... لقطات متوسطة .. لقطات عامة .

وتتحقق صحة هذا المنهج الاساسية في كلا المجالين . والمهمة الاولى هي تقسيم خلاق للموضوع الى ايضاحات محددة الى صور شارحة ، ثم وصلها بهدف ايجاد الحياة في الصورة الاولية لهذا الموضوع . وتتشبه العملية التي بها ندرك صورة الموضوع ، تلك

التجربة الاصلية للموضوع الذي تتضمنه الصورة . كما أن عمل المخرج في كتابة سيناريو التصوير لا ينفصل عن هذه الابعاد وعن هذه التجربة الحقيقية . وتلك هي الطريقة الوحيدة التي توحي له بهذه الصور التمثيلية المحددة التي تشرق من خلالها الصورة الكاملة لموضوعه ، الى وجود مبدع خلاق .

ويكمن هنا سر هذه الخاصية للعرض التي تثير العواطف في نفوسنا ( الذي يختلف عن العرض التقريري لمجرد اعطاء المعلومات) والتي سبق الحديث عنها ، وهي شرط لازم حتى يتصف أداء الممثل بالحيوية لزومه كي تدب الحياة في أوصال صناعة الفيلم .

وسوف نرى ان هناك حشدا آخر شبيه بذلك ، اختير بعناية ثم استحال الى اقتضاب بالغ من جزئين أو ثلاثة أجزاء من التفاصيل ، سوف نجد ذلك في أمثلة الادب الرفيع .

ولنأخذ قصيدة « بوشكين الروائية » « بولتافا » ، فالمنظر يمثل لنا تنفيذ حكم الاعدام في « كوتشيوبي » ، ويعبر « بوشكين » عن موضوع في هذا المنظر نهاية « كوتشيوبي » بحيوية فائقة في تلك الصورة التي تصور نهاية تنفيذ الحكم في « كوتشيوبي » . غير أن الصورة الحقيقية لهذه النهاية لتنفيذ حكم الاعدام ، تقوم وتنمو من التواجد معا لثلاث صور ، ثم اختيارها اختيارا يكاد يكون تسجيليا لثلاث أحداث تفصيلية من هذه القصة .

« صاح فيهم قائل : « لقد فات الاوان »
ثم أصبع مشير صوب الحقل .
وهنالك تفككت أجزاء مشنقة الموت .
وقس متشح بالسواد كان يتلو صلواته .
وعلى عربة .. كان يحمل ..
اثنين من القوزاق نعشا من خشب البلوط ... (١٣)

ومن العسير علينا أن نجد مجموعة مختارة من التفاصيل أكثر تأثيرا ، لتنقل مشاعر وأحاسيس صورة الموت بكل ما فيها من ارتياع أكثر من تلك التفاصيل التي تمثل نهاية تنفيذ حكم الاعدام .

ان صحة اختيارنا للمنهج الواقعي لانتاج وتحقيق سمة عاطفية يمكن تأكيدها ببضعة من أمثلة شديدة الغرابة . ولدينا هنا — على سبيل المثال — منظر آخر من قصيدة « بوشكين » « بولتافا » ، فيها استطاع الشاعر أن يبرز أمام القارىء بطريقة

ساحرة صورة هروب ليلي تحمل كل معاني الجمال والعاطفة :

ولكن لم يكن هناك انستان يعرف على وجه الدقة كيف ومتى

اختفت . وفرد واحد ، صياد سمك

فر ذلك المساء ، سمع صوت حوافر جياد

وحديث قوزاقي وامرأة تهمس .... (١٤)

فلدينا هنا ثلاث لقطات :

١ — صوت حوافر الجياد .

٢ — حديث رجل من القوزاق .

٣ — امرأة تهمس .

وهنا مرة أخرى نجد ثلاث صور ذات تعبير موضوعي (صوتي!) تتجمع في صورة موحدة ذات تعبير عاطفي ، متميزة عن ادراكنا للظواهر المنفصلة اذا صادفناها متباعدة . وقد استخدم هذا المنهج بغرض واحد وهو اثارة التجربة العاطفية اللازمة ، في نفس القارىء . ونقول التجربة العاطفية وحدها ، لان الاخبار باختفاء « ماريا » كان قد ورد في سطر واحد سابق ( اختفت ، وفرد واحد ، صياد سمك ) . وبإخبار القارىء أنها قد اختفت ، أراد المؤلف أن يعطيه التجربة أيضا . وحتى يحقق ذلك ، فانه يولي وجهه شطر التوليف . وبثلاث تفصيلات منتقاة من كافة عناصر الهروب ، فان صورته عن الهروب الليلي تبرز على نحو توليفي ، ناقلة تجربة هذا الحدث الى المشاعر .

ثم يضيف صورة رابعة للثلاث صور الصوتية الاولى . وان لها وقع نقطة الوقف ( كالتي توضع في آخر جملة ) . وحتى يصل الى هذا الاثر فانه يختار صورته الرابعة من معنى آخر . هذه « اللقطة المبكرة » لا تأتي صوتية وانما بالرؤية :

... وثمان أقدام جياد كانوا قد تركوا آثارهم

على ندى الصباح في المراعي ...

وهكذا يستخدم « بوشكين » التوليف في خلق صور عمل ، من أعمال الفن ، غير أنه يستخدم التوليف بنفس البراعة في خلقه صورة الشخصية ، أو في خلق « شخصية درامية » كاملة . وعن طريق التجميع والوصل الرائع للنواحي المختلفة ( مثلا ، « مواضع الكاميرا » ) وللعناصر المتباينة ( مثلا ، توليف أجزاء الاشياء بالتصوير ، والتي توضحها حدود اللقطة ) يصل « بوشكين » الى

واقعية رائعة في تخطيطاته . فالانسان الكامل حقا ، تفيض فيه المشاعر ، يبرز من صفحات أشعار « بوشكين » .

وعندما يستخدم « بوشكين » في عمله كمية كبيرة من قطع التوليف ، فان استخدامه للمونتاج يصبح أكثر تشابكا وتعقيدا . فالايقاع المتكون من تتابع من جمل طويلة وجمل تقصر حتى لا تزيد عن كلمة واحدة ، يخلق ويقدم سمة ديناميكية لصورة بناء التوليف . ويسهم هذا الايقاع في تكوين المزاج الحقيقي للشخصية التي يرسمها ، فيقدم لنا من سلوكها سمات ديناميكية .

ويستطيع المرء أن يتعلم أيضا من « بوشكين » كيف ان تتابعا منظما في نقل واظهار سمات انسان وشخصية يمكن أن يرفع من القيمة الكلية للصورة . والمثال الرائع على ذلك يأتي في وصف « بوشكين » لبطرس الاكبر في قصيدته :

١ ــ . . . ثم بعظمة فائقة
٢ ــ دوى ، مجلجلا صوت بطرس
٣ ــ « الى السلاح ، والله معنا » . وخارجا من خيمة ،
٤ ــ محوط بجمع من المقربين . .
٥ ــ يظهر بطرس عيناه . .
٦ ــ تقدح شررا ، نظرته رهيبة . .
٧ ــ تحركاته سريعة . . مهيب هو . .
٨ ــ في كل مظهره ، غضب إلهي . .
٩ ــ يذهب ، على جواده *
١٠ ــ الناري ، المخلص المطيع . .
١١ ــ يشم نيران النزال . .
١٢ ــ يرتجف ، يدير عينيه بانحراف . .
١٣ ــ ويندفع في عنف مقتحما غبار المعركة . .
١٤ ــ زاهيا براكبه الجبار . (١٥)

الارقام التي وضعناها سالفا هي أرقام الابيات الشعرية ، أما الان فسوف نكتب هذه الفقرة نفسها مرة أخرى كسيناريو معد للتصوير ، وسوف نرقم « اللقطات » كما كتبها « بوشكين »

---

* في الاصل Charger . وهو الجواد المعد للحرب . ( المعرب )

أ ــ ثم ، وبزهو فائق يدوي مجلجلا صوت بطــرس : الى السلاح ، والله معنا !!

ب ــ وخارجا من الخيمة محوط بجمع من المقربين ..

جـ ــ يظهر بطرس ..

د ــ تقدح عيناه شررا ..

هـ ــ نظرة رهيبة ..

و ــ تحركاته سريعة ..

ز ــ فخم هو ..

ح ــ في كل مظهره ، غضبه الالهي ..

ط ــ ويذهب ...

ي ــ على جواده المعد للقتال

ك ــ الناري ، المخلص المطيع ..

ل ــ يرتجف ، اذ يشم نيران النزال ..

م ــ يدير عينيه بانحراف ..

ن ــ ويندفع مقتحما غبار المعركة ، متعاليا .. زاهيا براكبه الجبار ..

يتضح لدينا أن عدد الابيات الشعرية وعدد اللقطات متشابهة، فهي أربعة عشر في كل ، غير أنه لا يكاد يكون هناك تطابق داخلي بين ترتيب البيت وترتيب اللقطات ، ولا يحدث ذلك التطابق غير مرتين فقط في الابيات الاربعة عشر ، في البيت الثامن واللقطة ( ح ) وفي البيت العاشر واللقطة (ك) ، وفضلا عن ذلك فان مضمــون اللقطة يختلف كثيرا كما في البيت الاول والبيت الرابع عشر ، أو تختلف قليلا ، كما في البيت المكون من كلمة واحدة ( البيت التاسع ) .

ان في ذلك لتوجيه غني لصانعي الافلام ، وعلى وجه التحديد، المتخصصون في الصوت .

ولنر الان كيف تم « توليف » مشهد بطرس .

تحتوي اللقطات ١ ، ٢ ، ٣ مثلا رائعا لعرض هام لشخصية تتحرك . فلدينا هنا ثلاث درجات ، ثلاث مراحل لظهوره ، واضحة تماما . ففي اللقطة الاولى لا يظهر بطرس لنا ، ولكــن يقدمــه « بوشكين » لنا صوتيا ــ كلماته ــ وفي اللقطة الثانية يظهر بطرس خارجا من الخيمة ، غير أننا لا نزال نراه ، وكل ما نستطيع رؤيته هو جمع المقربين اليه يحوطونه عند خروجه من الخيمة . وأخيرا ،

في اللقطة الثالثة ، فقط في المرحلة الثالثة نرى بطرس خارجا من الخيمة .

يتبع ذلك عيناه اللتان تقدحان بالشرر ، وهي أكثر التفاصيل أهمية في مظهره العام ( اللقطة الرابعة ) ثم بعد ذلك الوجه بأكمله ( اللقطة الخامسة ) . وفقط بعد هذا يظهر هيكله كاملا ( مع احتمال تحديد خط اطار اللقطة ، وهي ( لقطة تتابع ) له عند ركبتيه ) لتظهر حركاته ، على أنها خاطفة سريعة وخشنة . ويعبر تقابل الجمل القصيرة عن ايقاع هذه الحركة ، وعن الشخصية التي توضحها تعبيرا عنيفا . ولا يبدو لنا العرض التام لهيكل بطرس كاملا الا في اللقطة السابعة ، بوسيلة تتعدى حدود الاخبار ، بل في حيوية كما في صورة « فخم هو » . ثم تأخذ هذه الصفة في الاطراد والتأكيد في اللقطة التالية : في كل مظهره غضب إلهي ، وفي هذه اللقطة الثامنة فقط يكشف لنا « بوشكين » عن بطرس بكل قوة الكشف والتقديم التشكيلي . ومن الجلي أن هذه اللقطة الثامنة تصور بطرس وهو في كامل ارتفاعه تؤكدها كل مصادر التكوين للقطة ، تؤكدها هالة من سحب تتجمع فوقه ، خيام ، وأناس يحوطونه عند قدميه ، ثم بعد هذه اللقطة المتسعة العريضة يعود بنا الشاعر مرة واحدة الى صنقل الحركة والحدث بهذه الكلمة الواحدة « يذهب » . وقد يكون من العسير علينا أن ندرك بحيوية أكثر سمة بطرس الحاسمة الثانية : مشية بطرس المتعجلة، ذات الاهمية القصوى بعد ، عيناه تقدح شررا . فهذه الكلمة المقتضبة « يذهب » تحمل لنا كلية ، الاحساس بمشية بطرس المتعجلة ، الهائلة العنيفة، والذي دائما ما كان يصنع مثل هذه الصعوبات أمام حاشيته ، وأمام مسايرته ، خطوة بخطوة ، ولقد كانت في بطرس ، كمزاج أساسي ، مما دعا « فالنتين سيروف » الى تفهمها واقتناصها لتأكيدها في صورته المشهورة عن بطرس عند بناء سانت بطرسبورج . (١٦) « مشية بطرس المتعجلة » .

واني اعتقد ان ذلك العرض الذي قدمته آنفا هو قراءة سينمائية صحيحة لهذه الفقرة ، ففي المقام الاول يعتبر مثل هذا التقديم لشخصية من شخصيات «بوشكين» ــ بشكل عام ــ نموذج يمثل اسلوبه ، لنأخذ على سبيل المثال ، فقرة رائعة اخرى تماثل بدقة هذا النمط نفسه من العرض ، وهي عن راقصة الباليه

« ايستومينا » في « يوجين اونجين » * . ودليل آخر على صحة القراءة التي عرضناها آنفا هو تقرير النظام الذي تسير عليه الكلمات ، حتى انها بدورها تنظم الظهور المتتابع لكل عنصر على حدة في دقة مطلقة ، تلك العناصر التي اخيرا ، كلهما تنصهر في صوت الشخصية التي تكشفها تشكيليا لنا .

وقد يأتي بناء اللقطتين (ب) ، (حـ) بشكل مختلف تماما لو انه بدلا من :

يظهر بطرس ...
محوط بجمع من المقربين ...
خارجا من الخيمة ...
تقرأ الفقرة كالآتي :
خارجا من الخيمة ...
محوط بجمع من المقربين ...
... يظهر بطرس ..

لو أننا بدأنا بظهور بطرس ، بدلا من الانتهاء اليه ، لاختلف الانطباع الذي يتركه في نفوسنا اختلافا بينا . ولكن الفقرة كما كتبها « بوشكين » تعتبر نموذجا للتعبير حققه عن طريق منهج خالص للتوليف ، وعن طريق وسيلة خالصة من وسائل التوليف . ولدينا هنا في كل حالة تركيب تعبيري مختلف ، غير أن التركيب التعبيري الذي تم اختياره لكل حالة ، انما يقرر ويحدد الخطوط العامة ، مقدما ، في أن « التنسيق الصحيح للكلمات المناسبة وحسب » ، الذي كتب عنها « تولستوي » في كتابه

---

* المسرح مليء ، الالواج تتالق
المقاعد الامامية ترغي وتزبد ، والمقاعد الخلفية ترعد ..
والقاعة تصفق وتدق الارض ...
وتسمع حفيف الستار وهو يرتفع ...
ويتلاعب ، وضوء كاللحن يتلاعب حول رقصها
وسحر الانحناء يطيع ...
ويلتف حولها زمرة من الحوريات — أنظر ..
استومينا على أطراف أصابعها المرفوعة ..

الفــن ؟ » (١٧) .

تردد صوت بطرس ، وكانت كلماته مرتبة بنفس الصفة التي تسم التتابع المنطقي الذي يعم الصور المرسومة ( انظر اللقطــة الاولى ) ، لان « بوشكين » لم يكتب :

.. الى السلاح ، والله معنا !
بهذا دوى بطرس وجلجل
في مجد عظيم
بل كتب : ثم في مجد عظيم
دوى هناك مجلجلا صوت بطرس ..
الى السلاح ، والله معنا ..

واذا ما واجهتنا نحن ـ كسينمائيين ـ مهمة بناء « التعبيرية » لمثل تلك الصيحة ، اذن فعلينا ان ننقلها حتى يكون هناك تتابــع منظم يكشف أولا عن عظمتها ، ثم عن طبيعتها المجلجلة ، يعقب ذلك تعرفنا على الصوت كصوت بطرس ، ثم أخيرا تمييزنا للكلمات التي ينطقها صوت بطرس المتعاظم المجلجل :

« الى السلاح ، والله معنا ! » ويبدو من الجلي الواضح انه في وضع مثل هذه الفقرة في مراحل يمكننا التماس حــل لمشكــلة البداية بأن نسمع جملة مستفسرة آتية من الخيمة لا تستطيع تمييز كلماتها ، غير انها تعكس السمات العظيمة المجلجلة التي تعرف فيما بعد انها من الصفات التي يتميز بها صوت بطرس .

ولهذا كما نرى اهمية قصوى بالنسبة لمسألة اثراء المصادر التعبيرية في الفيلم . ويعتبر ذلك المثال نموذجا يمثل اكثــر انواع الصوت والصورة تعقيدا ، اي التركيب السمعي والبصري . ومما يدعو للدهشة ان هناك من لا يجد ضرورة كبيرة في التماس ما تقدمه مثل هذه الوسيلة من فائدة في هذا المجال ، ويعتقدون ان الانسان يستطيع جمع تجارب كافية في دراسة للتنسيق بــــين الموسيقى والحدث وخاصة الاوبرا او الباليه .

و« بوشكين » يعلمنا ايضا كيف نعمل حتى نتفادى اللقطات المصورة ذلك التطابق الآلي مع الدقات على شريط الصوت .

واذا وضعنا في الاعتبار أبسط الظروف وحدها ، عدم التطابق

بين الاقيسة الموسيقية ( الميزان الموسيقي ) . ( وهو في هـــذه الحال ، الابيات الشعرية ) مع النهايات والبدايات مع اطوال الصور التشكيلية المنفصلة . فقد يظهر هذا ، في جدول تقريبي ، كالآتي :

| موسيقى | I II | III IV | V VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | XIII XIV |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| صورة | 1 | 2 | 3 4 5 | 6 7 | 8 | 9 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |

يحتل الصف الاول أبيات الفقـــرة الاربعة عشر ، ويحتـــل الصف الثاني الصور الواردة في اربعة عشر سطرا .

ويوضح هذا الجدول التوزيع النسبي خلال الفقرة الشعرية .

ويوضح هذا الجدول توضيحا كاملا ، اي كتابة من طبـــاق موسيقي * مختار في عناية لعناصر الصورة الناطقة ، يستخدمهـــا « بوشكين » ليحقق نتائج باهرة في هذه الفقرة من الشعر ، متعددة النغمات . وكما ذكرنا قبل ذلك ح=٨ و ي=١١ ، فانه لا يصادفنا في السطور الاثني عشر الباقية التطابق بـــين البيت والصورة . وفضلا عن ذلك ، فان الصورة والبيت يتطابقان من ناحية الترتيب مرة واحدة فقط : ح=٨ ، ولا يمكن ان يكون ذلك مصادفة ، فان هذا التوافق الدقيق والوحيد بين مقاطع الموسيقى ومقاطع الصورة يرسم لنا اكثر اجزاء التوليف اهمية في عملية التركيب جميعها . أما عن نمطها الخاص فانها فريدة في نوعها : في هذه اللقطةالثامنة تظهر ملامح بطرس ، وتتكشف لنا جلية واضحة ، وفضلا عـــن ذلك ، فانه البيت الوحيد الذي يمكن فيه استخدام مقارنة تصويرية: « في كل مظهره غضب الهي » .

ونحن نرى ان تلك الحيلة من توافق ضغط وتأكيد موسيقي، مع تدعيم من جانب العرض ، استخدمها « بوشنكين » مـــن اجل تسديد اقوى الضربات التي تحتويها هذه الفقرة . وذلك هو مـــا يفعله تماما في الفيلم اي مؤلف خبـــير ( مونتير ) كمؤلـــف للتنسيق السمعي والبصري .

---

* ـ الطباق في الموسيقى : Counter point = Contraputal لحن يضاف الى اخر من باب المصاحبة ، او هو فن مزج الالحان (الهارموني) (المعرب) .

ويعرف استمرار الصورة التي تعبر عنها جملة من الجمل بالاستمرار * في كتابة « المدخل الى الاوزان الشعرية » . وفي كتاب شنيرمانسكي « المدخل الى الاوزان الشعرية » كتب يقول :

« عندما لا تتطابق الاوزان الشعرية مع تركيب الجمل وبنائها ينشأ ما يعرف « بالاستمرار » ... واهم خصائص الاستمرار، هو وجود وقفة ، من الوقفات التي تستلزمها قواعد بناء الجمل ، في البيت الشعري يزيد من دلالتها روعة عما لو كانت قد وضعت في بداية بيت معين او في نهايته » (٢٠) .

أو اذا استطاع أحد أن يقرأ قاموس ويبستر ، فسيجد أن :

الاستمرار : استمرار المعنى في جملة تأتي بعد نهاية البيت الشعري او المقطع الشعري ، او استمرار الجملة من بيت شعري الى اخر ، ومن ثم تقع كلمات وثيقة الاتصال بعضها ببعض في ابيات مختلفة ...

ويمكننا ان نوضح ذلك بمثال جديد من قصيدة « انديميون » للشاعر « كيتس » :

« ... وهكذا فرغ هو ، وكلاهما
جلسا صامتين ، فالفتاة كانت مشمئزة من
ان تجيب ، لاحساسها القوي ان كلماتها المهموسة
ستضيع كلها ، ولن يسمعها احد ، وستكون بلا جدوى كالسيوف
الموجهة الى التمساح المرصع او قفرات
الجنادب في وجه الشمس . انها تبكي ،
وتتعجب ، وتجاهد كي تجد بعض الملامة
ليبدو عليها مظهر من يقول « عار »
على هذا الوهن الضعيف ! ولكنها مع كل ما جاهدت ،

---

* — En jambment من jamber ساق En jambe ، وهي كلمات فرنسية تعني اصلا يخطو خطوا كبيرا ، وتعني اصطلاحا استمرار صورة شعرية من شطر الى شطر دون توقف المعنى . ( المعرب ) .

**كان في مقدورها ان تسلب الحياة ..**
**من يمامة سقيمة ., وبعد وقت طويل ، حتى تكسر الصمت ،**
**قالت في مخاطرة مرتعشة : « أذلك هو السبب ؟ » ...**

ويتحدث « زيرمنسكي » كذلك عن احد التفسيرات التكوينية لهذا النوع من البناء له اهميته الخاصة لتنسيق العناصر السمعية والبصرية في الفيلم ، حيث تقوم الصورة بدور التركيب البنائي للجملة ، ويقوم البناء الموسيقي بدور المقاطع الايقاعية ، فيقول :

**« ان اي نوع من عدم التطابق بين مقاطع الجمل وبين الاوزان الشعرية ، انما هو تنافر فني متعمد يصل الى الحل عند الحد الذي تتطابق فيه الوقفة الكلامية في النهاية ، مع وثبات تتابع الايقاع بعد سلسلة من عدم التطابق » (٢١) .**

ويمكننا توضيح ذلك بمثال نأخذه هذه المرة من الشاعر شيلي:

وتوقف ومال الى الوراء برهة مغلوبا على أمره
ثم نهض وابتسامة مكتئبة تعلو وجهه
ثم توجه الى اريكة ورقد عليها ونام
نوما عميقا وبكى في احلامه
وتمتم باسم مألوف وبكينا
نحن في حضرته دون خجل *

في الشعر الروسي يتخذ « الاستمرار » اشكالا غنية ، بشكل خاص في اعمال « بوشكين » .

وفي الشعر الفرنسي نجد اكثر الاستخدامات ثباتا لهذا ( التكنيك ) في شعر « فيكتور هوجو » و« اندريه ستينيه » ، وان يكن اوضح مثال استطعت ان اجده في الشعر الفرنسي كان في قصيدة كتبها « الفريد دي موسنيه » يقول فيها :

---

*** من قصيدة « جوليان ومادالو » .**

**« الثيئل * ذو العينين الزرقاوين ، ربما يكون أكثر دقة**
**من ملك الغابة غير ان الاسد يجيب**
**الذي ليس ثيئلا والذي له اسم اسد » (٢٢)**

ويثـري « الاستمرار » شعر « شكسبير » و« ميلتـون » ويعود للظهور عند « جيمس تومسون » و« كيتس » و« شيللي » غير أن « ميلتون » هو اكثر الشعراء اهمية في هذا الصدد بلا شك ، الذي كان لـه تأثير كبير على « كيتس » و « شيللي » في استخدامهما لهذا ( التكنيك ) .

ويعلن « ميلتون » عن حماسته « للاستمرار » في مقدمته لكتاب « الفردوس المفقود » :

**« .... الابتهاج الموسيقي الصادق ... يتلون فقط في الاعداد المناسبة ، والكمية المناسبة من المقاطع ، والمعنى الذي تستخرجه من بيت منظوم ليدخل في اخر .... » (٢٣)**

ويعتبر كتاب « الفردوس المفقود » نفسته مدرسة من المستوى الاول تستطيع فيهـا ان تدرس التوليف ، والعلاقات السمعية والبصرية . وسوف استخرج فقرات عديدة من اجزاء مختلفة منها، اولا ، لان ترجمة « بوشكين » لا يمكنها ان تنجح في اعطاء القارىء الانجليزي أو الاميركي شعورا مباشرا بالبهجة من خواص التركيب الذي يستطيع القارىء الروسي ان يجدها في مثل هـذه الفقرات التي قمت بتحليلها فيما سبق . ويمكن للقارىء ان يستخرج هذا في يسر من ميلتون . وثانيا لأنني لا أدري على وجه اليقين ما اذا كان من عادة زملائي البريطانيين او الاميركيين ان يتصفحوا دائما « الفردوس المفقود » . بالرغم مما فيه من معارف كثيرة ، ذات فائدة ثقافية كبيرة بالنسبة لصانعي الافلام .

ويجيد ميلتون في مشاهد المعارك على وجه خاص ، فعـادة ما تتجسد في تلك المشاهد تجاربه الشخصية وملاحظاته التـي

---

*** ــ نوع من الغزال (المعرب) .**

شاهدها بعينيه . ولقد انصفه « هيلير بيلوك » عندما كتب عنه قائلا :

**كل شيء حربي ، يتجمع تجمعا مثل تلك الاشياء .. كلا من الصوت والحشود الجماهيرية قد راق « لميلتون » منذ الحرب الاهلية ، وكان يجذب خياله . وعلى وجه خاص نداء موسيقاها ورونق الوانها (٢٤) .**

ونتيجة لذلك ما فتىء « ميلتون » يصف المعارك السماوية بهذه القوة من التفاصيل الارضية حتى انه كان هدفا للهجوم الشديد واللوم ... وعند دراساتنا لهذه الصفحات التي استخرجناها من قصيدته ، وعند تحليلنا ، في كل حالة فردية ، لكل الخواص الحاسمة والتأثيرات المعبرة لكل مثال ، فاننا نجد انفسنا وقد زاد تراؤنا زيادة هائلة في تجربة التوزيع السمعي ــ البصري للصور في توليفه للصوت ..

وهاكم هذه الصور نفسها :

( اقتراب ، جيش ابليس .. )

... واخيرا

١ ــ بعيدا في الافق عند الشمال ظهرت

٢ ــ من طرف الى طرف ، تكونت منطقة من نار وأخذت تتسع

٣ ــ في مظهر من مظاهر المعركة .. في منظر قريب

٤ ــ باعمدة معممة الرؤوس بالحديد ، لا تحصى ..

٥ ــ من رماح صارمة وخوذات محتشدة ودروع

٦ ــ مختلفة ، ومع مجادلة متبجحة

٧ ــ اسرعت قوات ابليس المتراصة

٨ ــ في حملة غاضبة ... (٢٥)

لاحظ التوجيه السينمائي في البيت الثالث ، بتغيير وضع الكاميرا في جملة « في منظر قريب » !

( الحركة المتلائمة لجيوش السماء !

... ذلك الشرف المتعالي طالب به

ازازيل كحق من حقوقه ، وشاروبيم الطويل :

من فوره بسط رمحه اللامع

واللواء الملكي الذي تقدم مرتفعا

يومض كالشهاب السائر وسط الرياح
وكانت اسلحة ساروفيم ونصبه
يزداد لهيبها تأججا في لون الذهب والجواهر ، وفجأة
دوت اصوات حربية جهيرة
وعندها اطلق جيش السماء
صيحة مزقت قبة الجحيم ، وادخلت الرعب
فيما وراء ذلك من فوضى سائدة ، دليل طويل
وفي لحظة .. ظهر في الظلام
مائة الف لواء ارتفع في الفضاء
يتماوج فيه بريق الوان شرقية ، وارتفعت معه
غابة ضخمة من رماح ، وظهر
حشد من خوذات .. ودروع متشابكة في استعداد كبير
عبقها لا يقاس .. وتحركوا
في فيلق كامل .
تتردد فيه أصوات الناي وأصوات ناعمة ، كتلك التي أرتفعت
لتحي انبل الابطال
وهو في طريقه الى المعركة ممتشق السلاح ... (٢٦)

وجزء اخر من المعركة نفسها .. اعرضه هنا بنفس النمطين من الكتابة كما فعلت في الفقرة التي نقلتها مــن قصيدة « بولتان » لبوشكين ، اولا كما قسمها ميلتون الى ابيات شعرية ثم وهي مرتبة بما يتطابق مع زوايا التركيب المختلفة كسيناريو معد للتصوير ، حيث يشير كل رقم الى جزء توليفي جديد او لقطة جديدة .

النسخة الاولى
في المعركة كل يد تحمل سلاحا
أ ــ فصيلة تقاد في المعركة ، غير انه كان يبدو
ب ــ كل محارب وكأنه قائد ، خبير .
ج ــ اذا ما تقدم ، أو وقف ، او ادار
د ــ المعركة ، اذا ما فتح او اغلق
هـ ــ خطوط الحرب المخيفة .. دون تفكير في هروب
و ــ ولا في تقهقر ، أو في عمل لا يليق
ز ــ من شأنه ان يبعث الخوف ، واعتمد كل على نفسه
ح ــ كما لو كان يحمل في يده هو لحظة

ط ــ الانتصار ، واعمال تجلب شهرة الخلود
ي ــ قد تمت ، غير انها لم تكن لها حــدود ، فقد انتشرت انتشاراً واسعا
ك ــ تلك الحرب ، وتباينت .. وفي بعض الاحيان .. عــلى ارض صلبة
ل ــ تقوم معركة ، ثم تحلق على الجناح الاساسي للجيش
م ــ تصب العذاب على الفضاء ، وعندئذ بدأ الفضاء
ن ــ يصارع النيران ، مدة طويلة متعادلة الكفتين
س ــ استمرت المعركة ... (٢٧)

النسخة الثانية

١ ــ تقاد فصيلة في المعركة ، غير ان كل محارب ، كان يبدو وكأنه قائد ،
٢ ــ خبير اذ يتقدم
٣ ــ او يقف
٤ ــ او يدير المعركة
٥ ــ اذا ما فتح
٦ ــ او اغلق خطوط الحرب المخيفة
٧ ــ لا تفكير في هروب
٨ ــ ولا في تقهقر .. او في عمل لا يليق .. مــن شأنــه ان يبعث الخوف
٩ ــ واعتمد كل على نفسه كما لو كان يحمل في يده هــو ، لحظة الانتصار
١٠ ــ وحدثت اعمال تجلب الشهرة الخالدة غير انها لم تكن لها حدود
١١ ــ وقد انتشرت تلك الحرب انتشارا واسعا وتباينت .
١٢ ــ وأحيانا كانت تقوم معركة على أرض صلبة .
١٣ ــ ثم تحلق على جناح الجيش الاساسي تصب العــذاب على الفضاء
١٤ ــ وعندئذ بدا الفضاء وكأنه يصارع النيران
١٥ ــ واستمرت المعركة مدة طويلة متعادلة الكفتين ...

وكما في الفقرة التي اخذناها عن بوشكين نجد هنا ايضــا برهانا على تشابه عدد الابيات مع عدد اللقطات ، ونرى هنــا

ايضا ، كما في بوشكين ، بناء لتصميم طباق موسيقي من عـــدم توافق بين حدود الصور الذهنية وحدود المقاطع ذات الايقاع .

وتتحرك في نفس الانسان رغبة في أن يصيح بكلمات ميلتون نفسه في جزء اخر من قصيدته عندما يقول :

. . . حيرة معقدة
شاذة غريبة متشابكة . . ولكنها منتظمة
ثم أغلبها ـ اذ يبدو أغلبها غير منتظم (٢٨)

وفي فقرة اخرى من الكتاب السادس عندما يلقي بالملائكة الثائرين في السعير

غير انه لم يتقدم بنصف قوته ، ولكنه اوقف
الرعد الذي ينبعث منه . . فما قصد هو
الدمار بل قصد ابعادهم عن السماء

أ ـ ثم رفع من وقع ، وكقطيع
ب ـ من ماعز او قطيع مرتاع تجمع سويا .
جـ ـ ساقه أمامه . . وقرعات من رعد . . طاردتهم
د ـ بالرعب والغضب حتى الحدود
هـ ـ وجدار السماء البللوري الذي ينفتح واسعا
و ـ ارتد الى الداخل ، وانفتحت هوة فسيحة
ز ـ على الاعماق الجدباء والمنظر المخيف
ح ـ دفعهم بالرعب الى الوراء ، وزاد الامر سوءا
ط ـ ان دفعهم من الخلف ، والقوا بانفسهم الى الامام
ي ـ من حافة السماء . . وسخط ابدي
ك ـ احرقهم . . ولاحقهم بالحريق حتى الجحيم السحيق
. . . وسقطوا تسعة ايام (٢٩)

ثم الفقرة التالية كسيناريو معد للتصوير :

١ ـ ثم رفع من وقع و
٢ ـ كقطيع من ماعز او كقطيع مرتاع تجمع سويا
٣ ـ ساقهم أمامه . . وقرعات من رعد
٤ ـ طاردتهم بالرعب والغضب . . حتى الحدود . . وجدار السماء البللوري
٥ ـ المنفتح في اتساع ارتد الى الداخل
٦ ـ وانفتحت هوة فسيحة

٧ — على الاعماق الجدباء
٨ — المنظر المخيف دفعهم بالرعب الى الوراء
٩ — وزاد الامر سوءا ان دفعهم من خلفهم
١٠ — والقوا بانفسهم الى الامام من حافة السماء
١١ — ولاحقهم السخطالابدي بالحريق حتى الجحيمالسحيق .

ونستطيع ان نجد في ميلتون الكثير مما نريده من تلك الامثلة التعليمية عن التناسق .

ويهتم التخطيط الشكلي للقصيدة ، في العادة ، بشكل المقاطع الشعرية الموزعة توزيعا داخليا بما لا يتلاءم مع الوقفات الشعرية في الابيات . ولكن الشعر يزودنا بتخطيط اخر ، يجد في الشاعر مايكوفسكي مدافعا قويا ، ففي ابيات ماياكوفسكي المجزأة ، لا يسير المقطع متطابقا مع حدود البيت الشعري ، ولكنه يسير متطابقا مع حدود « اللقطة » .

ان ماياكوفسكي لا يكتب في ابيات شعرية مثلا :

فراغ . جناح في الاعالي
وسط النجوم تشق طريقك

ولكنه يكتب في لقطات على النحو الاتي :

فراغ
جناح في الاعالي
وسط النجوم تشق طريقك *

فنحن نرى ماياكوفسكي هنا يقطع بيته الشعري كما يمكن ان يفعل اي مولف ( مونتير ) خبير ، في خلقه مشهدا مطابقا للصدام ( بين النجوم ويسينين ) اولا — شيء . ثم — الاخر . ثم يعقبهما الصدام ، الواحد ضد الاخر .

١ — فراغ ، فلو اردنا ان نصور تلك « اللقطة » سينمائيا ، فعلينا أن نأخذ النجوم حتى نؤكد الفراغ ثم في الوقت نفسه علينا أن نجعل وجودهم محسوسا .

٢ — جناح في الاعالي (٣٠) ولا يتحدد مضمون اللقطة الاولى والثانية تحديدا واضحا الا في اللقطة الثالثة فقط في ظروف الصدام والحملة .

* — كتبت القصيدة واهديت في ذكرى « سيرجي ييسينين »

وكما يتضح لنا ، ويتأكد من عديد من الامثلة الاخرى نستطيع أن نرى عمل ماياكوفسكي الخلاق ، في هذا المجال ، انه عمل يطرد تخطيطيا في علاقته بالمونتاج ، ويصبح الامر عموما ، على اية حال، اكثر اثارة لو اننا عدنا فولينا وجهنا شطر الكلاسيكيات لانها تنتمي الى فترة لم يكن التوليف فيها ، بهذا المعنى ، قد راود احد بعد ، بينما كان ماياكوفسكي ينتمي الى فترة كان فيها التفكير التوليفي ، ومبادئه سائدة في كل فنون الادب : في المسرح والسينما والتصوير الفوتوغرافي ، وما الى ذلـك . ومن ثم تصبح أمثلة الكتابة التوليفية الواقعية ، المأخوذة من كنز تراثنا الكلاسيكي ، اكثر اهمية ، حيث التفاعلات التي لها هـذه الطبيعة ذات المجالات المتقاربة ( كالسينما على سبيل المثال ) كانت اقل وضوحا او لم يكن لها وجود على الاطلاق .

ومهما يكن من امر فاننا نجد هذا المنهج من التوليف نفسه في كل مكان ، سواء الصورة او الصوت او في التركيبات السمعية البصرية ، وسواء في خلق صورة من الصور او موقف من المواقف او في التجسيد الساحر لصور الشخصيات الدرامية التي تظهر امام اعيننا ، او في شعر ميلتون او ماياكوفسكي .

وما هي النتيجة التي نستطيع استخلاصها مما تقدم حتى هذه النقطة ؟ النتيجة ان ليس ثمة تعارض بين المنهج الذي يستخدمه الشاعر والمنهج الذي يستخدمه الممثل في عملية الخلق الداخلي ، المنهج الذي يستخدمه الممثل نفسه في ادائه لدوره في نطاق لقطة واحدة ، والمنهج الذي يستخدمه المخرج الذي يجعل اداء الممثل واداء كل ما يحيط به ، الذي يشكل محيطه ( او كل ما يتضمنه الفيلم من مادة ) ينبض في يده بالحياة عن طريق العرض التوليفي وبناء الفيلم ككل . ويكمن في أساس هذه المناهج جميعها بدرجة متساوية نفس الخصائص والمبادىء الانسانية الحيوية ، والعوامل المقررة التي فطر عليها كل كائن حي وكل من ينبض بالحياة .

ومهما كان من تعارض الاقطاب ، التي قد تبدو كل من هـذه المجالات وهي تتحرك فيها ، فهي تتقابل في اتصال اخير وفي وحدة من المنهج مثل ذلك الذي نراه الان . ولا تؤكد في هذه النتائج ضرورة قيام المشتغلين في فن السينما بدراسة كتابة المسرحية وحرفة الممثل فحسب ، بل يجب عليهم ايضا ان يهتموا اهتماما متساويا بالتمكن من التوليف الخلاق في جميع مجالات الثقافة .

# الباب الثاني

## اتفاق الحواس زمنيا
## ( تزامن الحواس )

**.... وفي الواقع انه كلما تقدمت الفنون ، كلما زاد اعتمادها على بعضها البعض التماسا للتعريف والتحديد . سوف نستعير اولا من الرسم ، ونسمي ما استعرناه نموذجا ، ثم نستعير بعد ذلك من الموسيقى ، ونسميه ايقاعا ..**

أ. م. فورستر (١)

**ذاب شيئا فشيئا في اللانهائي .. وكان قد ترك حواسه البدنية وراءه ، اذ انها ، على اية حال ، كانت قد اختلطت وتمازجت : حتى ان موائد المقهى الصغيرة الخضراء ، نفذت اليه وكانها نغم ذو ايقاع متتابع سريع رنان . وجهير عميق خفيض من ضوء الشمس ، وهدير السماء في الخارج .. بينما تحولت قعقعة عربة مارة ، يجرها ثور ، الى سلسلة من ومضات لون براق .. وكان المقعد ، المتداعي .. المتعب ، الذي جلس عليه ، يفوح برائحة كريهة تنفذ الى طاقتي انفه ..**

ريتشارد هوجس (٢)

لقد عرفنا التوليف سابقا على انه :

الفقرة أ. مستمدة من عناصر الموضوع المتطور .. والفقرة (ب) مستمدة من المصدر نفسه وهي العناصر التي اذا ما تجاورت

تنتج لنا الصورة التي يتجسد فيها الموضوع تجسيدا واضحا .

او

يجب اختيار ما تمثله ( أ ) وما تمثله ( ب ) من جميع الملامح الممكنة في نطاق الموضوع الذي يتم تطويره ، وعلى هذا النحو ، يجب ان نبحث عن اوجه التمثيل تلك ، حتى يمكن لتجاورهم ، تجاور هذه العناصر نفسها وليس بديلا غيرها ، ان تثير في حواس المشاهد ومشاعره اكثر صور الموضوع اكتمالا .

قدمنا تلك العبارة على هذا النحو دون ان نقصر انفسنا على محاولة التماس اي تقرير للدرجات النوعية للصورة ( أ ) او للصورة (ب) ، أو بتحديد أي نظام نقيس به ( أ ) أو (ب) ، وما زالت العبارة قائمة غير انه يجب علينا ان نطور نوعها ، وما تحتويه من تناسب.

هذا واشتمال هذه العبارة على جملة « من جميع الملامح الممكنة في نطاق الموضوع الذي يتكشف » لم يجيء مصادفة .

وما دمنا قد آمنا بان الصورة الواحدة ، الموحدة التي قررتها اجزاؤها المركبة، تقوم بالدور الحاسم في العمل السينمائي الخالق، فاننا نود ان نشير الى مستهل الجزء الاول من هذه المناقشة ، وهو انه في وسعنا ان نستمد وسائل التعبير من اي عدد شئنا من مختلف الميادين حتى يتسنى لنا زيادة هذه الصورة ثراء .

ولا ينبغي اقامة حدودا تحكمية على مختلف الوسائل التعبيرية التي يمكن ان يخططها صانع الفيلم ، واغلب ظني اننا قد اوضحنا ذلك توضيحا جامعا في الامثلة التي اوردناها آنفا من « ليوناردو دافنشي » . . و « ميلتون » . . و « ماياكوفسكي » .

ففي ملاحظات ليوناردو عن الطوفان نجد كل عناصرها المختلفة ــ سواء تلك العناصر التشكيلية الخالصة ( وهي العناصر البصرية ) او تلك العناصر التي تنم عن السلوك الانساني ( وهي العناصر الدرامية ) الى جانب الجلبة التي يخلقها التحطيم والصياح ( وهي عناصر الصوت ) نجدها تمتزج جميعها ، بالتساوي في صورة واحدة ، موحدة ، محددة للطوفان .

واذا ما وضعنا ذلك في اعتبارنا ، فاننا نجد ان الانتقال من التوليف الصامت ، الى الصورة الصوتية ، او التوليف السمعي البصري ، لا يغير شيئا في المبدأ نفسته .

ومفهوم التوليف الذي قدمناه هنا يشمل بالتساوي توليف

الفيلم الصامت وتوليف الفيلم الناطق .

على ان ذلك لا يعني انه لا تصادفنا مهام جديدة ، او مصاعب جديدة ، او حتى مناهج جديدة في مباشرتنا للعمل في الفيلم الناطق.

بل الامر على النقيض من ذلك .

وهذا هو السبب في انه من الضروري بالنسبة لنا ان نقوم بتحليل دقيق شامل لطبيعة الظواهر السمعية ـ البصرية .

والسؤال الاول هو اين لنا ان نلتمس اساسا سليما للتجربة التي نبدأ بها هذا التحليل ؟

ان اكثر المصادر لاثراء التجربة ، دائما ما تكون الانسان نفسه ، لذا فدراسة سلوكه ... وعلى وجه خاص في تلك الحالة، التي هي دراسة وسائله في ادراك الواقع ، وفي تشكيله لصور الواقع ، هي دائما مصدرنا القاطع الحاسم .

وسنرى فيما بعد في تمحيصنا للاسئلة التركيبية المحددة ان الانسان والعلاقات بين حركاته ونغمات صلاته اللذين ينبعان من نفس العواطف هي امثلتنا في تقرير البناء السمعي ـ البصري التي تنمو في صورة مشابهة تماما للصورة الموجهة حتى نصل الى مزيد من التفاصيل ، تكفينا في اختيارنا للمادة التوليفية التي تمتزج مع هذه الصورة ، او تلك من الصور الخاصة التي يراد توضيحها فانه يتعين علينا دراسة نفوسنا .

ويتعين علينا ان نحتفظ باهتمام خاص للوسائل والعناصر التي تشكل الصورة بها نفسها في مشاعرنا واحاسيسنا .

ان اول حواسنا واكثرها تلقائية هي غالبا اكثرها قيمة ، لان هذه الانطباعات الحادة الجديدة التي تنبض بالحياة « تنبع دائما ودون تغيير من اكثر الميادين تنوعا واتساعا » .

ومن هنا فانه من المفيد في دراستنا للكلاسيكيات الا نقوم بتمحيص الاعمال المكتملة وحسب ، بل يجب ايضا ان تشمل عنايتنا تلك الرسوم التخطيطية ، والملاحظات التي حاول الفنان ان يضع فيها انطباعه الاول الواضح المباشر .

ولهذا السبب فانه كثيرا ما يكون الرسم التخطيطي اكثر حياة من الصورة المنتهية ، وهي حقيقة لاحظها « بيرون » في نقده لزميل له من الشعراء ، فهو يقول :

... ان كامبل يستنشق مقادير كبيرة من الزيت : انه لا يرضى

ابدا عما يفعله .. لقد افسد الاسراف في الصقل اجمل ما صنع ، لقد بليت حدة الخطوط العامة . ان القصائد ، كالرسم ، يمكن ان توضع لها اللمسات الاخيرة في تأنق رفيع .. الا ان الفن العظيم هو التأثير ، ولا اهمية للكيفية التي انتج بها (٣) .

ان طوفان « ليوناردو » لم يكن رسما تخطيطيا ( استكتش ) بمعنى انه « اسكتش من الحياة » ، الا انه ، بالتأكيد ، كان رسما تخطيطيا جاهد ليوناردو فيه كي يضع كل ملامح الصورة كما مرت امام عينه الداخلية . وهذا يفسر لنا الاسراف في وصفه لكل من العناصر التخطيطية والتشكيلية ، وايضا العناصر الصوتية والدرامية .

ولنأخذ صورة تخطيطية ( اسكتش ) اخرى تشتمل على كل ( نبضات ) انطباعاتنا الاولى المباشرة .

هذه الصورة من صحيفة الجونكورت ، وهي حاشية لمدخل الثامن عشر من سبتمبر عام ١٨٦٧ :

انني اجد وصفا « لحلبة الرياضة » في كتاب عن قصصنا في المستقبل ، الذي لم ينشر للاسف !

... وفي ظلال نهايتي البهو الحالكة ، نرى وميض الازرار ومقابض سيوف رجال الشرطة ، واطراف المصارعين اللامعة تندفع نحو الضوء الغامر ، وعيون متحدية ، واياد تلطم اللحم في محاولاتها للامساك ، ورائحة عرق الوحوش الضارية ، والشحوب المؤتلف مع الشوارب الشقراء ، واللحم المتبع باللكمات يستحيل الى لون احمر ، والعرق يتصبب من الظهور حتى كأنها جدار حجري في حمام بخاري ، انهم يتقدمون زاحفين على ركبتيهم ، ويدورون على رؤوسهم .. الخ الخ .. (٤)

ويصبح هذا المنظر قريبا منا بفضل اتحاد « لقطات كبيرة » احسن اختيارها ، وبفضل الصورة التي نلمسها بوضوح والتي تتولد عن طريق تواجد هذه اللقطات معا . ولكن ما هي اكثرالاشياء جدارة بالملاحظة في تلك الصورة ؟ انها في هذه السطور القليلة ، من الوصف ، اذ تمس اللقطات المختلفة ، التي هي عناصر التوليف ، بكل معنى الكلمة ، كل حاسة ، ربما باستثناء حاسة التذوق ، التي هي ، على اية حال ، موجودة ضمنا :

١ — حاسة اللمس ( الظهور التي تتصبب عرقا وكأنها جدار

حجري في حمام بخاري ) .

٢ ــ حاسة الشم ( رائحة العرق التي تتصبب من الوحوش الضارية ) .

٣ ــ حاسة الابصار ( وهي التي تتضمن كلا من الضوء في الظلال الحالكة ، اطراف المصارعين اللامعة ، تندفع نحــو الضوء الغامر ، وميض الازرار ، ومقابض سيوف رجال الشرطة ، فــي الظلال الحالكة. . .كما تتضمن اللون (الشحوب المؤتلف مع الشوارب الشقراء ، واللحم المشبع باللكمات وهو يستحيل الى لون احمر )

٤ ــ حاسة السمع ( واياد تلطم اللحم ) .

٥ ــ حاسة الحركة ( يتقدمون زاحفين على ركبتهم، يدورون على رؤوسهم ) .

٦ ــ العاطفة الخالصة او الدراما ( العيون المتحدية ) .

ويمكننا ان نضرب عددا لا يحصى من امثلة من هذا النوع ، بيد ان جميعها سوف توضح لنا ، بدرجات متفاوتة ، هذا الموضوع الذي أشرنا اليه فيما سبق ، واعني :

انه ليس هناك ثمة تباين جوهري في المحاولات التي تبــذل لمعالجة مشاكل التوليف البصري الخالص ، وهذا التوليف الــذي يربط بين درجات من المشاعر المختلفة ، وخاصة بــين الصورة البصرية والصورة الصوتية ، في تلك العملية التي ترمي الى خلــق صورة صوتية واحدة موحدة . .

عرف ذلك كمبدأ منذ عام ١٩٢٨ عندما اصدرت مع «بدوفكين» و« الكسندروف » تقريرنا عن الفيلم الناطق * .

غير ان المبدأ لا يعدو ان يكون مبدأ ، بينما هدفنا الهام الحاضر هو أن نجد الطريقة الصحيحة لتفهم هذا النوع الجديد من التوليف .

وارتبط بحثي عن هذه الطريقة ارتباطا وثيقا بانتاج فيلــم « اسكندر نيفسكي » ولقد اطلقت على هذا النوع الجديد مــن التوليف المتصل بهذا الفيلم اسم « التوليف العمودي » .

ولكن ما هو أصل هذا الاصطلاح ، ولماذا اخترته على وجه خاص ؟

---

*** أنظر رقم ٤ ، من قائمة بكتابات ايزنشتاين ( ص ١٩٢ ) .**

من المألوف لدى كل فرد منظر قطعة موسيقية اوركسترالية مكتوبة ، بها يمكن ان ترى عديد من الدرجات الموسيقية ، يتضمن كل مدرج جزءا مخصصا لآلـــة أو مجموعة من الآلات المتشابهة . ويستطرد كل جزء استطرادا افقيا . غير ان البناء العمودي يقوم بدور لا يقل اهمية عن ذلك ، يتداخل ، شأنه شأن جميـــع عناصر الاوركسترا ، داخل كل وحدة زمنية معينة ، وخلال التطور الذي يحدث في الخط العمودي ، الذي يسود الاوركسترا جميعها، متداخلا على نحو افقي ، فان الحركة الموسيقية ( الهارمونية ) المعقـــــدة للاوركسترا في مجموعها تتقدم الى الامام .

وعندما نترك صورة القطعة الموسيقية الاوركسترالية تلــك وتتجول الى غيرها ، وهي القطعة الموسيقية السمعية ـــ البصرية، نجد انه من الضروري اضافة جزء جديد الى اجزاء الآلات ، وهذا الجزء الجديد هو « مدرج من المرئيات » تتعاقب الواحـــدة تلــو الاخرى ، وتتصل ، استنادا الى قوانينها الخاصة بها ، مع حركـــة الموسيقى والعكس بالعكس .

ويمكننا أن نصنف هذا الاتصال او العلاقة وصفا ناجحا لـــو اننا جعلنا صورة القطعة الموسيقية الاوركسترالية ، تقوم مقـــام التركيب التوليفي للفيلم الصامت .

وحتى يتسنى لنا أن نفعل ذلك يتعين علينا أن نستخرج مـــن خبرتنا عن الفيلم الصامت مثلا من التوليف « المتعدد الاصوات » ، حيث لا ترتبط اللقطة بالاخرى عن طريق مجرد اشارة او حركة ، او اشياء قليلة الاهمية ، او في مرحلة من مراحل عرض الموضوع ، او ما الى ذلك ، ولكن يحدث تقدم في وقت واحد ، لسلاسل متعـــددة من الخطوط ، تؤكد كل سلسلة اسلوبا تركيبيا مستقلا ، وكل منها تسهم في الاسلوب التركيبي الجامع للمشهد كله .

ويمكننا أن نجد مثل هذا المثال في التركيب التوليفي لمشهد « الموكب » في فيلم « القديم والحديث » .

ففي هذا المشهد تشبه الخطوط العديدة ، التي يعتمد بعضها على البعض ، كرة من الصوف المتعدد الالوان ، تتداخـــل فيهـــا الخطوط وتربط مع بعضها المشهد الكامل من اللقطات .

وكانت خطوط المشهد هي :

١ ـــ خط الحرارة ، يتزايد من لقطة الى اخرى

٢ ــ خط تغيير اللقطات الكبيرة يرتفع في كثافة تشكيلية .
٣ ــ خط النشوة الصاعدة ، كما تبدو في المضمون الدرامي للقطات الكبيرة .
٤ ــ خط اصوات النساء ( وجوه المغنيات ) .
٥ ــ خط أصوات الرجال ( وجوه المغنين ) .
٦ ــ خط اولئك الذين يجثون على ركابهم امام ايقونات الالهة المارة ( تزايد في الايقاع ) ويعطي هذا التيار المضاد ، حركة ، لنبع مضاد اكبر ، كانت خيوطه قد نسجت خلال الموضوع الاولي ، من جملة الايقونات والصلبان والاعلام .
٧ ــ خط الحبو وتعفير الجباه ، الذي يوحد بين التيارين في الحركة العامة للمشهد « من السماء الى التراب » . من قمة الصلبان والاعلام المتألقة المتجهة الى السماء الى الاشخاص يعفرون رؤوسهم في التراب . وقد اعلن هذا الموضوع في افتتاحية المشهد ، بلقطة رئيسية ، لقطة « مفتاح » : حركة استعراض سريع من آلة التصوير ، من صليب برج الجرس في الكنيسة ، الذي يتلألأ في السماء الى اسفل الكنيسة ، حيث الموكب يسير .

وكان تداخل هذه الموضوعات المتعددة المتصلة في حركة واحدة مجمعة موحدة ، هو الخط العام للتوليف . وكان لكل جزء من التوليف مسؤولية مزدوجة ــ اقامة الخط الجامع فضلا عن الاستمرار بالحركة داخل كل من الموضوعات المساعدة .

واحيانا يتضمن الجزء من التوليف جميع الخطوط ، وخطا واحدا او خطين في احيان اخرى ، عازلا الخطوط الاخرى لبرهة ، وفي بعض الاحيان يخطو احد الموضوعات خطوة ضرورية الى الخلف فقط بغية رفع تأثير خطوتيه الى الامام ، بينما تتقدم الموضوعات الاخرى بنسبة متعادلة وهكذا . غير ان قيمة جزء ما من التوليف ، لا تقاس بسمة واحدة وحسب ، بل تقاس دائما بسلسلة كاملة من السمات قبل ان يتحدد مكانها في المشهد .

فجزء من الاجزاء ، كثافته كافية لخط الحرارة ، قد لا يجد له مكانا في ذلك « الكورس » الخاص الذي قد يتلاشى فيه ، لو قسناه بكثافته وحدها ، وبينما قد تناسب ابعاد لقطة كبيرة لوجه من الوجوه مكانا ما ، فقد تناسب تغييرات الوجه بصورة افضل مكانا اخر من المشهد . ويجب الا تثير صعوبة هذا العمل دهشة احد ،

لان العملية تماثل تماما اعداد أبسط انواع التأليف الاوركسترالي، والصعوبة الاساسية في هذه العملية هي بطبيعة الحال ان العمل يتم باقل مواد الفيلم مرونة ، وان كمية التغيرات تحددها مطالب هذا المشهد المعين .

ومن جهة اخرى علينا ان نضع في اعتبارنا ان هذا البناء المتعدد الاصوات قوامه خطوط كثيرة منفصلة ، تصل الى شكلها الاخير ليس بمعزل عن طريق خطتها التي تقررت سلفا ، فهذا الشكل الاخير يتوقف ، الى حد كبير ، على نوع المشهد السينمائي ( أو الفيلم المكتمل ) ، توقفه على عقدة من العقد ــ عقدة تتركب من اشرطة من الفيلم تحتوي على عدة صور تم التقاطها بآلة التصوير .

لقد كان هذا النوع ، بالضبط ، من الالتحام ، زاده تعقيدا خط اخر ( او ربما جعله اكثر بساطة ــ شريط الصوت ــ الذي حاولنا تحقيقه في فيلم « اسكندر نيفسكي » ، وعلى وجه خاص في مشهد الهجوم على الفرسان الالمان الزاحفين عبر الجليد ، فهنا كانت خيوط « النسق اللوني للسماء » ، سواء كانت تغطيها السحب ام كانت صافية ، و« خطوات » الفرسان المسرعة ، اتجاههم ، والقطع الى الامام والى الخلف من الروس الى الفرسان ، والوجوه في اللقطات الكبيرة ، واللقطات العامة ، والبناء النغمي للموسيقى بموضوعاته ، سرعة ادائه ، ايقاعه الخ ــ قد أفضت الى مهمة لا تقل في صعوبتها عن صعوبة المشهد الصامت السابق . ولقد انقضت ساعات طويلة في تجميع هذه العناصر وصهرها في وحدة عضوية كاملة .

ومن الامور المفيدة بطبيعة الحال ، انه بمعزل عن العناصر الفردية يحقق التركيب المتعدد الاصوات اثره الكامل خلال المشاعر المركبة للاجزاء جميعها ككل واحد .. وتعتبر ملامح هذا المشهد المكتمل خلاصة للملامح الفردية ، وللمشاعر العامة التي ينتجها المشهد . وبمناسبة التصريح بعرض فيلم « القديم والحديث » كتبت عن هذه السمة التي تميز المونتاج المتعدد الاصوات في علاقته بمستقبل الفيلم الناطق (٥) .

وتعتبر المشاعر العامة عاملا حاسما في التوفيق بين الموسيقى والمشهد ، اذ انها مرتبطة ارتباطا مباشرا بالادراك التصوري للموسيقى ، وللصور سواء بسواء ، ويتطلب ذلك تصحيحا دائما،

وضبطا للملامح الفردية ، حتى يمكن الاحتفاظ بالتأثير العام الهام .

وحتى يتسنى لنا رسم تخطيط بياني لما يحدث في « المونتاج العمودي » فانه يمكننا تصور ذلك على صورة خطين ، مع تذكرنا ان كل خط على حدة يمثل لنا « تركيبا جامعا من تسجيل متعدد الاصوات » . ويجب ان يصدر البحث عن التوافق والتلاؤم ، من القصد الى التوفيق بين كل من الصورة والموسيقى ، وبين الصورة الذهنية العامة المركبة ، التي ينتجها الكل .. الشيء في مجموعه .

ويبين الرسم البياني رقم ٢ العامل الرأسي الجديد لهذا التوافق المتداخل الذي ينهض في اللحظة التي ترتبط فيها اجزاء التوليف من الصوت والصورة .

ولا يبقى لدينا تتابع من الصور افقي بسيط من وجهة نظر التركيب التوليفي . بل ان « تركيبا فوقيا » جديدا يقوم الان عموديا فوق التركيب الافقي للصورة ، وتختلف هذه القطع ــ الاشرطة ــ الجديدة من « البناء الفوقي » في طولها ، عن تلك الاجزاء الداخلة في بناء الصورة ، ولا حاجة بنا للقول بانها متساوية في طولها الاجمالي ، ولا تتلاءم اجزاء الصوت مع اجزاء الصورة على نحو متتابع ــ بل على نحو متزامن .. يحدث في وقت واحد .

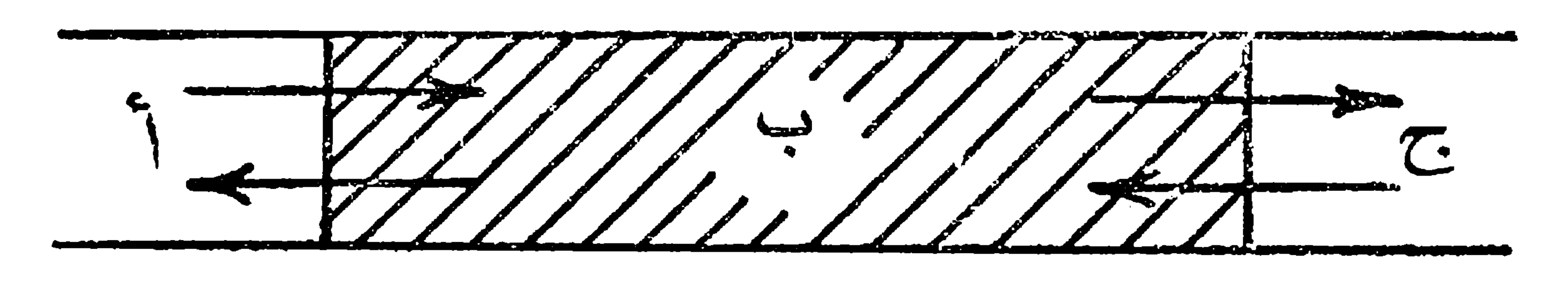



DIAGRAM 1

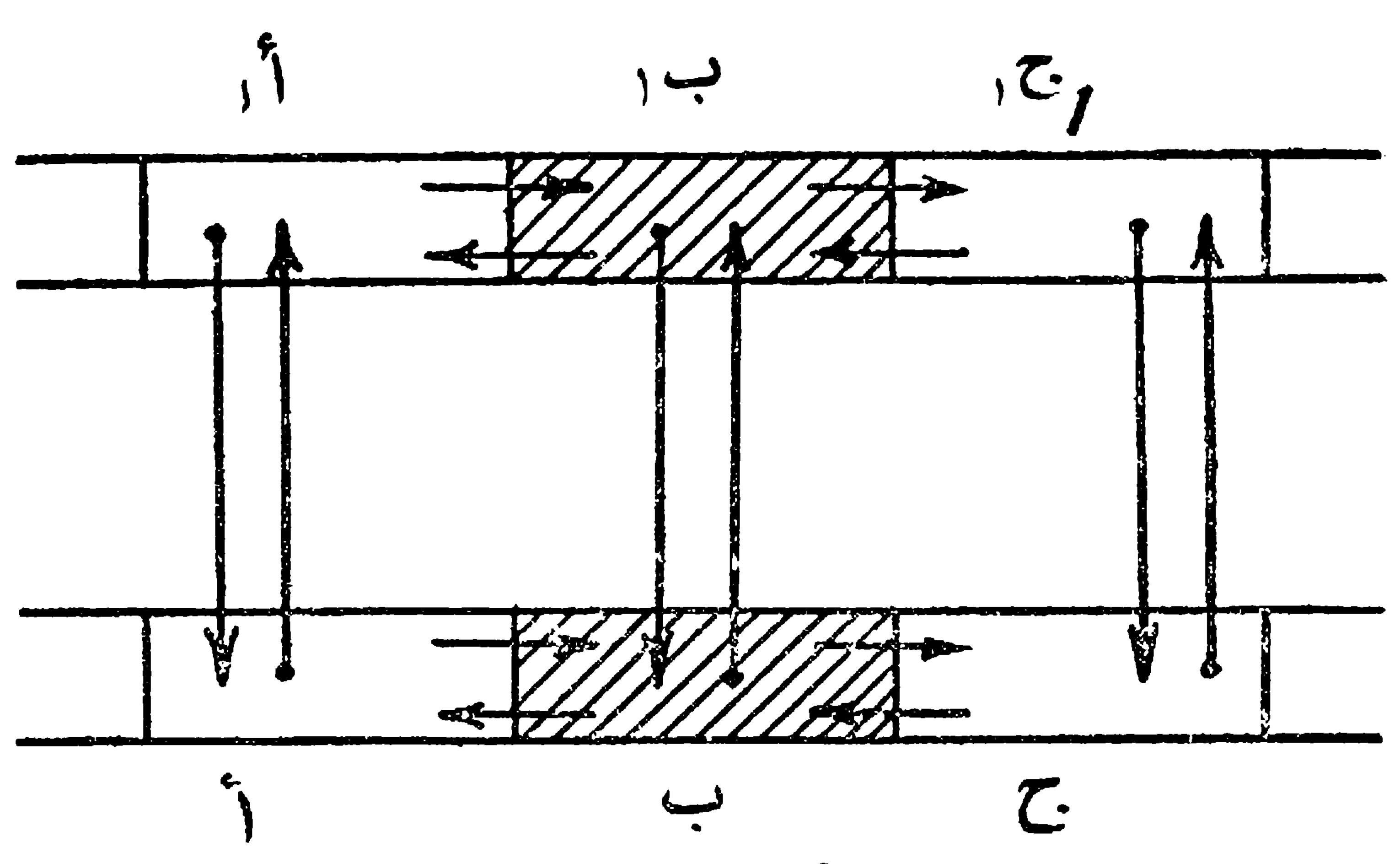



DIAGRAM 2

ومن الجدير بالملاحظة ان علاقات هــذه الصور الصوتية لا تختلف من ناحية المبدأ عن العلاقات في الموسيقى ، ولا تختلف كذلك عن العلاقات في تركيب التوليف الصامت .

ولندع الان هذه المناقشة حول العلاقات الموسيقية الى حين، ولنتحدث أولا عن اجابة على السؤال الخاص بالتلاؤم والتوافق في التوليف الصامت . فهنا لا يأتي الاثر نتيجة لمشهد بسيط لأجــزاء الفيلم ، ولكنه يأتي من حدوث هذه الاجزاء في وقت واحد .. والذي ينتج عن الانطباع الذي ينشأ ــ عقلا ــ من وضع جزء على الجزء الذي يليه . وتكنيك « العرض المزدوج » هذا قد حقق ماديا هــذه الظاهرة الاساسية من الادراك السينمائي . وتوجد هذه الظاهرة على المستويات الاعلى من البناء الفيلمي ، كما توجد على مدخــل التوهم السينمائي ، اذ ان « الالحاح على الرؤيا » من ( كادر ) الى اخر ، في شريط الفيلم ، هو الذي يخلق الوهم بالحركة في الفيلم . وسوف نرى ان هناك تراكبا ( الشيء فوق الاخر ) مشابها اخــر ، يحدث حتى في اعلى مرحلة من تطور التوليف ( المونتاج ) ، المونتاج السمعي ــ البصري . وتعتبر صورة العرض المزدوج من السمات الملازمة للتوليف السمعي ــ البصري كما هي من سمات الظواهر السينمائية الاخرى كلها .

ولقد لجأت الى هذا التكنيك الخاص قبل ان تجول فكرةالصوت باحلامنا ، وذلك عندما اردت ان اخلق اثر الصوت والموسيقى خلال منهج تشكيلي بحت .

فهناك في فيلم « الاضراب » ( ١٩٢٤ ) تجارب عديدة في هــذا الاتجاه . كان هناك مشهد قصير يوضح اجتماع المضربين تحــت ستار من تجوال عرضي يصحبه أكورديون .

وانتهى هذا المشهد بلقطة حاولنا فيها ان نخلق اثرا سمعيا عن طريق وسيلة بصرية بحتة .

وشريطا الصورة والصوت ، اللذان ورد ذكرهما في هذا المثال اصبحا فيما بعد ما يعرف بشريطي الصورة . وعرضا مزدوجا ، ففي العرض الاول كان في وسعنا ان نرى غديرا اسفل التل ، وعند قمته كانت هناك مجموعة من المتجولين تتحرك صوب آلة التصوير ، مع آلاتهم الموسيقية ( الاكورديون ) ، وكان العرض الثاني يمثل الاكورديون الضخم في لقطة مكبرة ، تملأ الشاشة كلها ، بمنفاخه

المتحرك ومفاتيحه . هذه الحركة برؤيتها من عدة زوايا فوق العرض الاخر المستمر ، خلقت الاحساس التام بحركة غنائية جمعت اطراف المشهد كله . (٦)

ويوضح الرسمان البيانيان ١ ، ٢ ، كيف نتميز الاتحاد التركيبي في فيلم صامت (١) عنه في الفيلم الناطق (٢) . انه يبدو كرسم بياني لوصل تراكبي ، اذ أن التوليف هو في الواقع حركة لموضوع تنمو وتتطور ، متقدمة خلال شكل بياني مستمر ، لوصلات تراكيبية منفردة .

ان البناء التركيبي للحركات المتصلة بعضها ببعض كما هو ظاهر في الشكل البياني ٢ ( أ ١ ـ ب ١ ـ ج ١ ) امر مألوف في الموسيقى .

وقد تطورت قوانين الحركة التركيبية ( أ ـ ب ـ ج ) في في التطبيق العملي للفيلم الصامت .

والمشكلة الجديدة التي تواجه السينما الناطقة المرئية هي ايجاد نظام للتنسيق بين أ ـ أ ١ ، أ ١ ب ١ ج ١ ، ج ـ ج ١ .. الخ وهو نظام من شأنه ان يحدد الحركات السمعية والتشكيلية المعقدة لموضوع ما خلال مختلف اوجه التطابق في أ ـ أ ١ ـ ب١ ـ ب ج ـ ج ١ .. الخ . ( أنظر الاشكال على صفحة ٧٢ ) .

ومشكلتنا في الوقت الحاضر هي ان نجد لهذه الوصلات العمودية التي اكتشفت حديثا ، أ ـ أ ١ ، ب ـ ب١ ، وان نتعلم كيف نجمعهم معا ونفرقهم بشكل ايقاعي كما هو ممكن ان يحدث الان في نطاق الوسيلة الموسيقية المتطورة الى حد بعيد ، اوفي نطاق وسيلة المونتاج البصري المتطورة هي الاخرى تطورا كبيرا . وقد عرفت هاتان الوسيلتان ، للنشاط الثقافي منذ امد بعيد ، كيف تعالج اطوال أ ١ ، ب١ بتأكيد تام .

ويفضي بنا هذا الى المسألة الاولى . مسألة ايجاد وسائل « اقامة التناسب بين الصورة والصوت » ، واتقان البوصلات ، ووسائل القياس ، والادوات والمناهج التي ستوف تجعلها عملية قابلة للتطبيق . وهذه في الواقع مسألة ايجاد تطابق زمني داخلي بين الصورة الملموسة ، والاصوات التي ادركناها ادراكا متباينا . ولقد تغلبنا بالفعل على مسألة التوافق الزمني المادي ، حتى الى درجة كشف اختلاف اطار واحد في تطابق الشفاه مع الحديث !

ولكن هذا التطابق يبعد كثيرا عـن التوافق الزمني الخارجي الذي يطابق الحذاء وصوت قرقعته ــ اننا نتحدث عن توافق زمني «خفي» داخلي فيه تجد العناصر التشكيلية والصوتية التحاما تاما.

وحتى نجعل هذه العناصر تتعلق ببعضها البعض ، فاننا نجد لغة طبيعية مألوفة لكل منها ، هي الحركة . قال بليخانوف ، في التحليل النهائي لاية ظاهرة يمكن ردها الى حركة ، سوف تكشف الحركة كافة اركان الطبقة السفلى ، قوام التوافق الزمني الداخلي الذي نود ان نقيمه في الوقت المناسب ... وسوف تعرض الحركة لنا بشكل محدد « أهمية ومنهج » عملية الالتحام . دعنا ننتقل من المسائل الخارجية والوصفية الى مسائل داخلية ، ذات طابع اعمق.

ان دور الحركة في مسألة التوافق الزمني يوضح ذاته . ودعنا نختبر عددا من محاولات مختلفة للتوافق الزمني بشكل منطقي . وتلك هي الابجدية التي يجب ان يتعلمها كل قاطع صوت ( مونتير ) الا ان اختبارهم امر جوهري .

ان الامر الاول سيكون في مجال التوافق الزمني خارج نطاق الاهتمام الفني ــ توافق زمني حقيقي بحت ، هو ان التصوير السينمائي الناطق ، للاشياء الطبيعية ( نقيق ضفدع ) ، انغام حزينة تنبعث من اوتار قيثارة محطمة ، قرقعة عجلات عربة تسير على احجار طريق وعر .

وفي هذه الحالة يبدأ الفن فقط في لحظة التوافق الزمني ، عندما لا يكون الارتباط الطبيعي بين الشيء وصوته قد تم تسجيله فحسب، بل أملته متطلبات العمل التعبيري وحده، في نموه وتطوره.

وفي اشكال التعبير الاكثر بدائية ، فان كلا العنصرين (الصورة وصوتها ) سوف يحكمها تشابه الايقاع بالنسبة الى مضمون المنظر. هذه هي أبسط ، واسهل واكثر الحالات حدوثا للمونتاج السمعي البصري المتكون من لقطات مقطوعة ومؤلفة الى بعضها مع ايقاع الموسيقى على شريط الصوت الموازي . ووجود الحركة في هذه اللقطات ليس أمرا ذا أهمية . أما اذا وجدت فان المطلوب منها هو ان تتفق مع الايقاع الذي حدده الشريط الموازي .

وعلى اية حال ، فانه من الواضح ، انه حتى في هذا المستوى المنخفض نسبيا للتوافق الزمني ، هناك احتمال لخلق تركيب مشوق ومعبر .

ومن هذه الظروف الشديدة البساطة ـــ التطابق «المنظوم» لنبرة الصوت ( الوزن الشعري للفيلم ) ـــ فان من اليسير ترتيب تنوع كبير من تركيبات متأخرة النبرات وطباق أيقاعي بحت للاداء المنضبط للاصوات الغريبة .

اي خطوة تتلو هذا المستوى الثاني لسطح الحركة المتوافقة زمنيا ؟ ربما كانت هي احدى الخطوات التي تمكننا من اظهار الحركة الايقاعية ، وايضا الحركة النغمية .

ولقد كان « لانز » مصيبا في قوله عن اللحن :

لا يستطيع الانسان ـــ على وجه التحديد ـــ ان يسمع لحنا ما . بل ان في وسعنا تتبع هذا اللحن ، او لا نستطيع تتبعه ، ويعني ذلك ان لدينا القدرة ، او ليست لدينا هذه القدرة على تنظيم النغمات في وحدة اعمق ... (٧)

ونستطيع ، على وجه اليقين ، ان نعثر من كل وسائل التعبير التشكيلية التي لدينا ، على وسائل منها ، تتفق حركتها مع حركة النمط الايقاعي ، وتتفق ايضا مع « خط » اللحن . ولقد سبق ان كونا فكرة عما يمكن ان تكون عليه هذه الوسائل ، غير انه ما دمنا على وشك معالجة هذه القضية بكل تفصيلاتها ، فسوف نشير في هذا المجال الى انه في وسعنا افتراض احتمال استخراج هذه العناصر بشكل اساسي من عنصر خطي « للفن التشكيلي » .

ان « الوحدة الاعمق » التي نستطيع من خلالها ان نعمل على تنظيم النغمات المنفصلة لطبقة الصوت ، يمكن ادراكها كخط يوحد بين هذه النغمات عن طريق الحركة . وايضا يمكن ان تتسم هذه التغييرات النغمية على هذا الخط ، بسمة الحركة ، ليست على انها حركة متشابكة فحسب ، بل على انها ايضا حركة متذبذبة ، يمكننا ادراك صفاتها كاصوات مختلفة النغمة والدرجة .

ما هو العنصر البصري الذي يعكس هذا النمط الجديد من الحركة ، التي ادخلتها النغمات في بحثنا هذا ؟.. من الواضح ان هذا العنصر سيكون هو الآخر عنصراً ذا حركة متذبذبة ( على الرغم من طبيعة تكوينه ( العضوي المختلفة ) ويتسم هو الاخر بسمة النغمات . وهذا المعادل البصري هو اللون . وفي درجة تشابه غير تامة يمكن ان تتطابق درجة الصوت مع حركة الضوء ، وتتطابق النغمة مع اللون ) .

واذا ما توقعنا لحظة ، لاجمال القول ، فسنرى اننا قد اقمنا الدليل على ان التوافق الزمني يمكن ان يكون طبيعيا ، منظوما ، ايقاعيا ، لحنيا ، نغميا .

ويمكن للتزاوج بين الصورة والصوت ان يحقق توافقا زمنيا من شأنه ان يحقق كل هذه الامكانيات ( وان كان هذا لا يحدث كثيرا ) ، او يمكن ان يستند هذا التزاوج على امتزاج عناصر غير متجانسة ، دون محاولة لاخفاء التنافر الناتج بين العناصر السمعية والعناصر البصرية ، وكثيراً ما يحدث ذلك . وعند حدوثه فاننا نفسر هذا بان العناصر البصرية توجد لنفسها ، وان الموسيقى توجد لنفسها . أن يجري الصوت والصورة كلاهما مستقلا دون اعتماد أحدهما على الآخر ، دون أن يتحدا في كل عضوي واحد . وانه لامر حيوي ان نذكر دائما ان ادراكنا لهذا التوافق الزمني لا يتطلب توافق الانغام . وفي هذا المفهوم تتواجد كافة الامكانيات بالنسبة لسير كل من الحركات المتناسقة ، وغير المتناسقة ، غير انه في حالة اخرى يتعين ان تكون العلاقة بينهما محكومة من الناحية التركيبية . ومن الجلي ان أي من هذه المحاولات للتوافق الزمني يمكن ان تؤدي دور العامل الاساسي الحاسم في البناء ، ويتوقف ذلك على الحاجة اليه . وتتطلب بعض المناظر ايقاعا ، كعامل حاسم ، والبعض الاخر يمكن ان تحكمه النغمة ، وهكذا .

ولنعد الان الى هذه الاشكال المتغيرة او الى مجالات التوافق الزمني المختلفة اذا شئنا الدقة في التعبير .

ونلاحظ ان هذه الاشكال المختلفة تتوافق مع تلك الاشكال المختلفة الخاصة بالمونتاج الصامت ، التي قامت فيما بين عامي ١٩٢٨ — ١٩٢٩ والتي وضعناها بعد ذلك ضمن برنامج تعليم الاخراج السينمائي* .

وبدا في ذلك الوقت لبعض من زملائي ، ان هذه التعبيرات ، ما هي الا ألفاظ متحذلقة لا ضرورة لها ، أو هي تلاعب بالنظائر بالنسبة للوسائل الاخرى . بيد اننا حتى في ذلك الحين ، كنا قد اوضحنا اهمية مثل هذه المحاولة في نطاق مشاكل الفيلم الناطق

---

* — انظر رقم ٤٩ في « قائمة بكتابات ايزنشتاين »

التي تظهر مستقبلا . ويبدو الان بشكل واضح ملموس بان ذلك يشكل جزءا هاما من تجاربنا في العلاقات بين السمع والبصر .

وتتضمن هذه الاشكال توليفا ، ذا « نغمة عالية » ، ولقد تناولنا هذا النوع من التوافق الزمني تناولا عابرا عندما اشرنا الى فيلم « القديم والحديث » . وبهذا اللفظ وان بدا ناقصا نستطيع ان نفهم ذلك التعدد المعقد بين النغمات ، وكذا يمكن ادراك الاجزاء ( اجزاء كل من الموسيقى والصورة ) ككل واحد . ويصبح ذلك الاجمال هو العامل في الادراك والفهم الذي يصنع الصورة الاصلية نحو الكشف الاخير الذي تركز اهتمامنا حوله .

ويعود بنا ذلك الى هذا الموضوع الاساسي والاولي الذي يكون التوافق الزمني الداخلي الحاسم ، أي ذلك التوافق بين الصورة وبين المعنى الذي تحمله القطعة .

والدائرة مكتملة ، فمن نفس التشكيل الذي يوحد معنى القطعة كلها ( سواء كان ذلك فيلما كاملا او مشهدا ) ومن الاختيار الدقيق الواعي للاجزاء تخرج صورة الموضوع ، صادقة مع مضمونه . ويأتي الكشف التام عن معنى الفيلم من خلال هذا الالتحام ، ومن خلال ذلك الالتحام المنطق لموضوع الفيلم مع اكبر الاشكال التي تطرح هذا الموضوع يحدث الكشف التام لمعنى الفيلم.

والعمل الذي يقوم به هذا الغرض بطبيعة الحال هو ان يكون مصدرا وانتقالا لجميع سلاسل المحاولات المختلفة في التوافق الزمني ، انما يشمله الكل العضوي ، ويجسد الصورة الاساسية عن طريق ابعادها المحددة نوعيا .

ولنبدأ بحثنا في مجال اللون ، لان اللون هو أكثر مشاكل الفيلم الحاحا ومباشرة في هذه الايام ، وايضا لسبب اخر اكثر اهمية وهو ان اللون كان منذ امد بعيد ، وما يزال ، يستخدم « لتقرير » قضية التطابق بين الصورة والصوت ، سواء كان هذا التطابق مطلقا او نسبيا ، كما يستخدم ايضا ككاشف لعواطف انسانية معينة . ولهذا على وجه اليقين اهمية قصوى بالنسبة لمشاكل الصورة السمعية — البصرية ومبادئها . ان اكثر تقدم واضح مؤثر لمنهج ما من مناهج البحث يمكن ان يكون في مجال التوافق الزمني للالحان بالنسبة لملاءمة التحليل البياني ، وفي ميداننا الاساسي في انتاج الابيض والاسود .

ولذلك فنحن نولي وجهنا شطر قضية ربط الموسيقى مع اللون التي ستؤدي بنا ، بدورها ، الى التفكير في هذا الشكل من التوليف الذي يمكن ان نطلق عليه اسم ( كروموفونيك ) او التوليف بين اللون والصوت .

ويا له من عمل ضخم ان نزيل الحواجز بين النظر والصوت ، بين العالم المرئي والعالم المسموع ! وان نصل الى وحدة والى صلة متجانسة منسقة بين هذين العالمين اللذين يقفان على طرفي نقيض. اليونانيون .. « ويدرو » .. « فاجنر » .. و« سكريابين » ، من ذا الذي لم يخطر العمل المثالي في احلامه ؟ اهناك من لم يحاول تحقيق هذا الحلم ؟ ان بحثنا في عالم الاحلام يمكن ان يبدأ هنا على اية حال .

فينبغي ان يفضي بحثنا الى منهج الالتحام بين الصوت والمنظر ، ان يفضي بنا الى بعض الابحاث في الدلالات الاولية التي تؤدي بنا الى هذا الالتحام .

وسوف نبدأ بملاحظة الاشكال التي اخذتها هذه الاحلام ، احلام التحام الصوت والصورة التي — طالما — شغلت البشرية .

ولقد حظي اللون دائما بالنصيب الاوفى من هذه الاحلام . والمثال الاول ليس ببعيد ، فسوف نأخذه من فترة لا تتعدى الخط الفاصل بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ، غير ان هذا المثال البياني الى حد كبير لنوع الكلمة اولا الى « كارل فون اخارتوهاوزن » مؤلف الكشف عن السحر عن طريق التجارب المختبرة في علوم السحر الفلسفية والاسرار الغامضة في الطبيعة(٨) .

**« لقد حاولت لفترة طويلة تقرير انسجام انطباعات المشاعر جميعها حتى اجعلها ظاهرة واضحة يستطيع الانسان ادراكها » .**

**وتحقيقا لهذه الغاية ، فقد ادخلت تحسينات على الموسيقى المرئية التي ابتدعها « بيير كاسل » (٩) .**

**لقد شيدت هذه الالة بكل ما فيها من كمال حتى يمكن انتاج كافة احبال اللون على نحو يضارع الاحبال الصوتية ، واليكم وصفا لهذه الالة .**

**اخذت اكوابا اسطوانية قطرها نصف بوصة تقريبا ، ومتساوية في الحجم ، وملأتها بالوان كيماوية مذابة ، ورتبت هذه الاكواب**

على شكل مفاتيح الكلافيكورد* ، ووضعت ظلال اللون على شكل النغمات ووضعت خلف هذه الاكواب بضع فصوص من النحاس غطت الاكواب حتى حجبت اللون عن الرؤيا ، واتصلت هذه الفصوص باسلاك مع لوحة مفاتيح الكلافيكورد ، ولذلك كان الفص يرتفع عند الضغط على المفتاح ، كان اللون يختفي بالمثل ، لان الفص المعدني كان يسقط سريعا نظرا لوزنه ، فيحجب اللون ، وكان الكلافيكورد مضاء من الخلف عن طريق شموع ، وكان جمال الالوان له من الروعة ما يفوق اعظم الجواهر ضياء ، ولم يكن احد ليستطيع التعبير عن الانطباع البصري الذي كانت تبعثه حبال الالوان .

كما انه يتعين ان تكون نغمات الموسيقى متسقة مع الفاظ الكاتب المسرحي في « الميلودراما » ، فيجب ايضا أن تطابق الالوان الكلمات على النحو نفسه . واورد مثالا كي أجعل هذا أقرب الى الفهم . فقد كتبت قصيدة وارفقت بها موسيقى اللون التي اريدها والقصيدة هي :

الكلمات .. في حزن اخذت تتجول احلى الفتيات ..
الموسيقى .. نغمات آلة الفلوت ، حزينة شجية ..

اللون .. زيتوني ممتزجا باللون القرنفلي واللون الابيض ..
الكلمات .. تتغنى باغنية ، مرحة كطائر القبرة ..
الموسيقى .. نفحات رقيقة ، ترتفع وتتوالى رقيقة في تتابع سريع ..
اللون .. أزرق داكن يمتزج بلون قرمزي ولون أخضر يميل الى الاصفرار ..
الكلمات .. ويسمعها الاله في معبد الخلق ..
الموسيقى .. مهيبة ... متشامخة ..
اللون .. مزيج من اروع الالوان ازرق، احمر ، اخضر — يزيدها بهاء ..
اصفرار الفجر ولون الارجوان ، ويذوبان في لون أخضر ناعم واصفر شاحب ..
الكلمات .. وترتفع الشمس فوق الجبال ..

---

* — Clavicard : الة موسيقية وترية ، لكل منها مفتاح . تعتبر الاصل الذي تطور عنه البيانو (المعرب) .

الموسيقى .. صوت جهير ، خفيض ( باص ) مهيب ، ترتفع منه نغمات من وسط دون تداخل ..
اللون .. ألوان صفراء براقة تختلط بلون الفجر وهي تذوب في لون اخضر ولون اصفر يميل الى البياض ..
الكلمات .. وتشرق فوق زهور البنفسج في الوادي ...
الموسيقى .. نغمات تخفت في رقة ونعومة ..
اللون .. بنفسجي يتناوب مع الالوان الخضراء المختلفة .

ويكفي ذلك للدلالة على ان الالوان هي الاخرى لها القدرة على التعبير عن عواطف الروح ...

يصل « ماكس دوتشين » في تحليله للرومانسية الى أن التوحيد بين المشاعر المختلفة ، هو أحد الدلالات الرئيسية لأي عمل رومانسي من أعمال الفن (١٠) .

ويطابق تماما هذا التعريف بيان التوافق بين الحروف الصوتية وبين الالوان ، ذلك البيان الذي وضعه أ . و . شليجل ( ١٧٦٧ ـ ١٨٤٥ ) :

الحرف أ ، يمثل الضوء ، الصافي الاحمر ، لعين الشباب والصداقة والبهاء والاشراق .

وحرف ب ، يمثل اللون الازرق السماوي ، ويرمز الى الحب والاخلاص ، وحرف و هو الارجوان .

وحرف ي يمثل البنفسج ، و ( وو ) مزخرف ومزين في اللون الازرق الكحلي (١١) .

وبعد هذا ، وفي القرن نفسه ، أولى كاتب رومانسي آخر اهتماما كبيرا لهذه القضية هو « لافاكاديو هيرن » . الا أنه لم يضع أي « تصنيف » ، بل أنه وجه النقد الى الانتقال من المحاولة العفوية تجاه مثل هذا النظام ، كما نرى في خطابه المؤرخ في ١٤ يونيه عام ١٨٩٣ (١٢) الذي أعلن فيه استهجانه لنظام « جون ادينجتون سيموند » الذي جدد نشره في كتابه « في دليل اللون الازرق » .

غير أنه في هذا الخطاب نفسه الذي كتبه الى صديقه «بازل هول شامبرلين » يقول :

« .. لقد استطعت أن توضح لي تلك القيم على الفــور ، فعندما كتبت عن « الباص العميق » ، عـن ذلـك اللون الاخضـر الذي استطعت ان أراه ، واشعر به ، واشمـه ، واتذوقه وألوك الورقة ، وكان مذاقها مريرا بعض الشيء ، وكانت غليظـة وكـان يفوح منها أريج قليل ... كنت أفكر في ألوان السوبرانو والالتو والكونتر والتينور والبريتون .. » ★

ولقد ثار في انفجار غاضب حاد قبل ذلك بأيام قليلة للسبب الآتي :

« ... مهما كان تعرفك على قبح الالفاظ ، فانه يتعين عليك أيضا أن تتعرف على جمال أساريرها ... ان الكلمات بالنسبة لي لها لون وشكل وشخصية ، ان لهـا وجوهـا وأعضاء او سلوكـا وايماءات ، ان لها حالات نفسية ، ودعابات ، وغرابـة أطوار ، ان لها ظلالا ونغمات ، ودعامات شخصية (١٣) ...

واكثر من ذلك ، ففي هجوم على أحد محرري المجلات الذين اعترضوا على مثل هذا الاسلوب ، اذ ادعوا قائلين :

« .. أن شعور القراء بالالفاظ يختلف عن شعورك بها،فليس المفروض أنهم يعرفون أنك تعتقد أن الحرف أ هـو لون الخجـل القرمزي ، وأن الحرف هـ السماء الزرقـاء الشاحبة ، ليـس المفروض معرفتهم أنك تعتقد أن ك هـ ذو لحيـة وعمامـة ، أو أن الحرف س يعني يونانيا كبيرا ملأت وجهه الغضون ... »

وهنا يدلي « هيرن » باجابة لهؤلاء النقاد قائلا :

« .. لان الناس لا يستطيعون رؤية لون الالفاظ وظلالهـا ، ولا حركاتها الطبيعية السرية ، لانهم لا يستطيعون سماع همساتها، ولا حفيف موكب الحروف ، ولا نغمات « الفلوت » الحالمـة ، ولا قرعات الطبول التي تشبه الاحلام ، تلك التي تبعثها الكلمـات في سحر ورقة .. لانهم لا يستطيعون ادراك تجهم الكلمات ، ولا تقطيب الكلمات ، ولا عبوس الكلمات ولا اهتياجها ، لا يدركون بكـاء الكلمات ولا احتدادها ولا صخبها وعربدتها ؛ لانهـم لا يشتعـرون

---

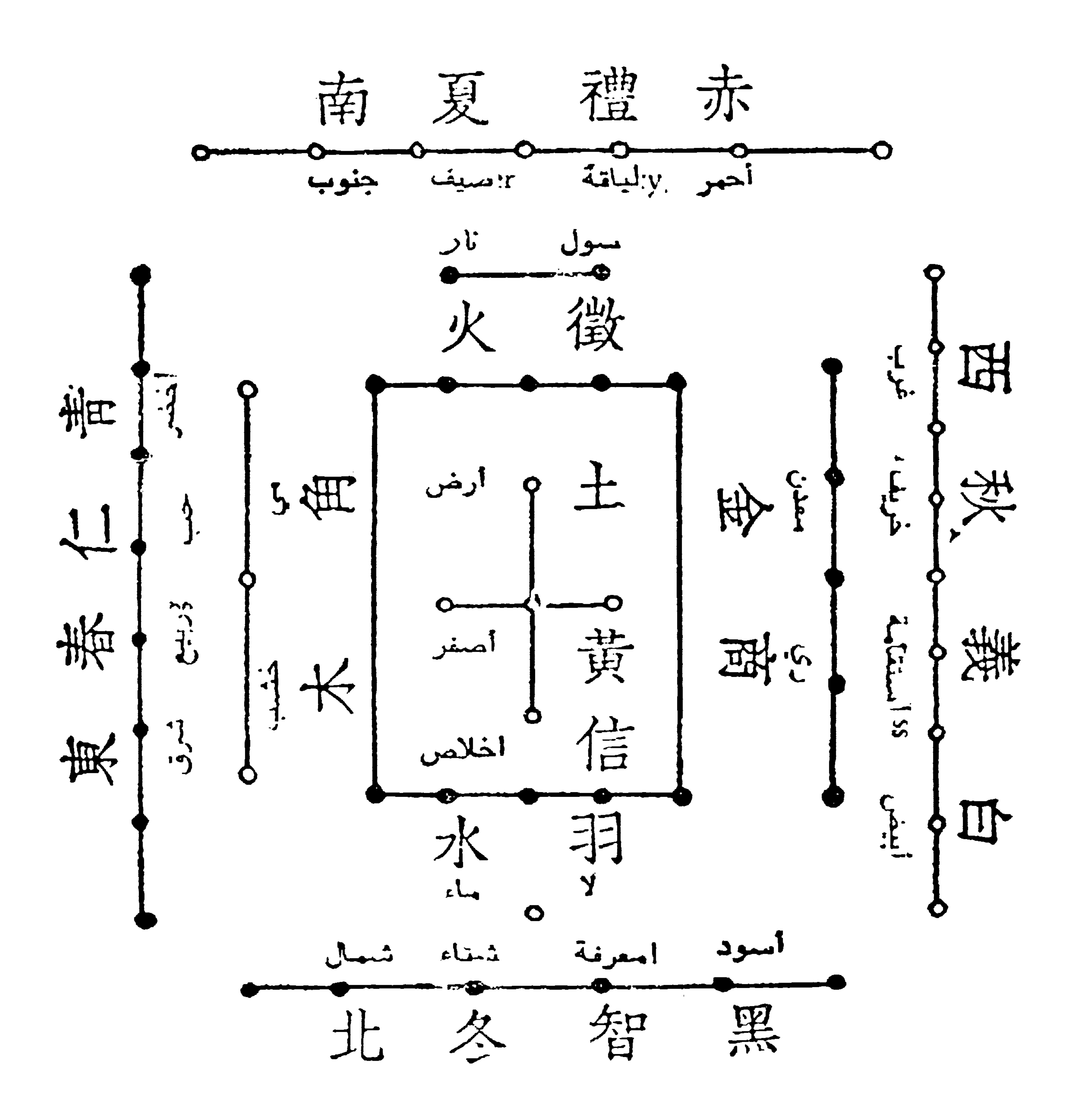
★ درجات في الاصوات من الغناء ، حاد أو جهير ، عال أو منخفض (المعرب) .

بوميض الكلمات الفوسفوري، ولا بأريج الكلمات، ولا رائحة الكلمات الكريهة ، ولا برقتها أو صلابتها ، ولا بجفاف أو طراوة الكلمات . لا يشعرون بتبادل القيمة في ذهب وفضة ونحاس الكلمات ..

أليس هنا من سبب يحتم علينا محاولة أن نجعلهم يسمعون ويرون ويشعرون ؟ ... »

ويتحدث في مكان آخر عن قابلية الكلمات للتغير فيقول :

« ... لقد قلت منذ زمن بعيد أن الكلمات تشبه الحرباء في قدرتها على تغيير لونها مع الموقف (١٤) .




وليست هذه الشفافية في « هيرن » من وحي المصادفة ، بل ويمكن تفسيرها جزئيا بما له من نظر ثاقب ، جعل ادراكه لهــذه الامور ادراكا جادا . ويكمن الشرح الكامل لهذه الشفافية من طول اقامته باليابان ، حيث نمت مقدرته واكتسبت حدة خاصة في اكتشاف

منظران من مدينة أوديسا في فيلم الدارعة بوتمكين

التوافق السمعي ــ البصري ✶ .

فلقد أتى بنا « لافكاريو هيرن» الى الشرق حيث تعتبر العلاقات السمعية والبصرية جزءا من النظام التعليمي الصيني ، بل وهي مندمجة فعلا مع مجموعة القوانين . وهي مستمدة من مبادىء « يانج » و « ين » ✶✶ التي عليها يستند النظام كله للنظرة الصينية للعالم وفلسفتها . وعرف العالم هذا القانون طبقا لتقاليد « سانج»، في شكل جدول ( أنظر ص ٨٣ ) يتقاطر من النهر في فم حصان خرافي عملاق (١٥) .

ويعتبر الانعكاس المتشابه للنزعات الفنية المنتمية الى «حقب» معينة في بناء كل من الموسيقى والرسم أكثر إمتاعا من التطابق بين أصوات وألوان معينة .

ونختار من بين الادب الممتع الذي أخذ يتزايد في هذا المجال والذي كان أول من أورد عنه معلومات تفصيلية هو « والفن» ونختار مقالا كتبه الراحل « رينيه جيلير » عن عصر « الجاز » بعنوان « لم يعد هناك منظور » .

**« .. اعتمد علم الجمال فيما سبق على مبدأ العناصر الملتحمة، واعتمد في الموسيقى على خط اللحن المستمر المتصل الذي ينفذ خلال أوتار متجانسة ، وفي الادب على امتزاج عناصر الجملة خلال الارتباط والانتقالات وفي الفن على استمرار الصور التشكيلية وبناء تركيبات من هذه الصور ..**

**« أما علم الجمال الحديث فانه يقوم على التنافر بين العناصر ، وعلى رفع حدة التناقض فيما بينها ، أي تكرار العناصر المتشابهة التي تعمل على تقوية حدة التناقض ... » (١٦)**

---

**✶ تحليل ايزنشتاين للجاذبية الحسية لمسرح الكابوكي ، ظهر في صحيفة « زيزن ايسكوستفا » ( موسكو ) عدد ٣٤ الصادرة بتاريخ ١٩ أغسطس عام ١٩٢٨ .**

**✶✶ « يانج » و « ين » ترسمان على شكل دائرة تقفل عليهما ، و « يانج » تعني الضوء ، و « ين » تعني الظلام ، وكل منهما تحمل معها جوهر الاخرى ، وتتشكل احداهما بالاخرى . « يانج » و « ين » تتعارضان دائمة ، وتتحدان دائما ، وانه لمبدأ شديد المناسبة لأي صانع أفلام أن يدرسه .**

والتعليق الضروري على هذه الفكرة هو أنه ربما كان في وسع التكرار أداء وظيفتين على خير وجه .

احداهما تسهيل خلق كلٍ عضوي واحد . والوظيفة الثانية للتكرار هي أن يعمل كوسيلة لتنمية هذه الكثافة المتزايدة التي يشير اليها « جيلير » ، ولسنا في حاجة للبحث بعيدا عن أمثلة لهاتين الوظيفتين ، فكلاهما يمكن أن نجدها في الافلام .

ونجد الوظيفة الاولى في فيلم « المدرعة بوتمكين » ، في تكرار كلمة « الاخوة » التي تصدر أولا في القسم الرابع من ظهر السفينة القريب من المؤخرة ، قبل أن يرفض الجنود البحارة اطلاق النار ، ثم لا نجدها بعد ذلك على انها عنوان جانبي فقط ، بل نجدها في مشهد القوارب الشراعية التي تفرق الشاطىء والسفينة ، ثم نجد « الاخوة » أخيرا في شكل عنوان جانبي مرة أخرى ، عندما يسمح الاسطول للمدرعة بوتمكين بالمرور دون مهاجمتها .

ويشمل فيلم ألكسندر نيفنسكي مثلا لوظيفة التكرار الثانية وهي تزايد حدة الكثافة ، فبدلا من تكرار ميزان الموسيقى أربع مرات كما هو مكتوب في القطعة الموسيقية ، فانني ضربت هذا العدد في ثلاث مرات ، وحققت بذلك اثنا عشر تكرارا تاما لهذا الميزان ، ويحدث هذا في ذلك المشهد الذي تخترق فيه قوات الميلشيا من الفلاحين مؤخرة الاسفين الالماني ، والاثر الناتج من تلك الاثارة المتزايدة لم يفشل ابدا في انتزاع اعجاب المشاهدين .

ونستمر في مقال « جيليير » :.

**« ... وفي شكل الجاز ، فاننا اذا نظرنا في عنصره الموسيقي وفي منهج تركيبه سنجد تعبيرا أصيلا على هذا الجديد في علم الجمال ..**

**فان اجزاءها الرئيسية هي تأخير النبرة الموسيقية وسيطرة الايقاع ، وذلك يلغي في نعومة الخطوط المنحنية الملتوية وهي الحبل التي تأخذ شكل خصلة الشعر المجعدة ، وهي السمة التي تميز « ماسينيت » وكل النسق العربي من الزخرفة المتأنية . ويحدد الايقاع عن طريق زاوية ، حافة بارزة ، وصورة جانبية حادة ، ولها تركيب شديد الصلابة – ثابت البناء . وتجاهد نمو السلاسة . ويلتمس الجاز حجم الصوت ، وحجم العبارة . وكانت المسطحات**

هي اساس الموسيقى الكلاسيكية ( وليست الا حجرا ) وهي مسطحات تنظيم في طبقات ، مسطحات تقام فوق بعضها ، مسطحات أفقية وعمودية تخلق بناء ذا تناسب رائع حقا . قصور ذات شرفات ، وصفوف الاعمدة ، ومجموعة متواصلة من أدراج تذكارية ، كل ذلك يتراجع ويتقلص في منظور عميق . وفي الجاز تأتي جميع العناصر في المقدمة . ويمكننا العثور على هذا القانون الهام في الرسم وفي تصميم خشبة المسرح ، وفي الافلام ، وفي الشعر الذي ينتمي الى هذه الفترة .

ان المناظر التقليدية ببؤرتها الثابتة ونقط تلاشيها التي تختفي تدريجيا قد تخلت عن مواقعها .

وتتم عملية الخلق في كل من الفنون والآداب عن طريق عديد من المناظر تستخدم سويا في الوقت نفسه ، وإن نظام اليوم هو اسلوب معقد متشابك يجمع ما بين وجهات عن شيء من أعلى ووجهات نظر عنه من أسفل .

وكان المنظور القديم يمدنا بمفهومات هندسية للاشياء — كما يمكن أن تراه عين مثالية فقط ، ويظهر لنا منظورنا الاشياء كما نراها وعيوننا تنسل بينها ، فنحن لم نعد نقيم العالم المنظور بزاوية حادة تميل نحو الافق ، بل نفتح هذه الزاوية وتجذب أمامنا وفوقنا ونحونا الصورة التي تمثلها .. فنحن نشارك في هذا العالم ، ولهذا السبب لا يخيفنا استخدام المناظر الكبيرة في الافلام ، أي نرسم صورة لرجل ما كما يبدو لنا احيانا دون خضوع للنسب الطبيعية ، وفجأة وهي مبعدة خمسين سنتيمترا منا ، ولسنا نخشى استخدام الاستعارات التي تكتب من أبيات قصيدة شعرية ، أو أن نسمح لصوت البوري الطويل أن ينفذ من الاوركسترا وهو ممتد .

وكان عمل المسطحات في المنظور القديم يشبه كثيرا أجنحة الديكور المسرحي — وهو يتراجع في شكل ماسورة نحو الاعماق حيث يقفل المنظر على صف من أعمدة أو على درج أثري ، ويشبه ذلك ما يحدث في الموسيقى ، فان اجنحة المسرح تتشكل بآلتين من آلات ( الباص ) وتتراص من آلات آلتشيللو والكمان كالطائرات الواحدة بعد الاخرى كادراج مدخل كبير ، وتمر العين فوق الشرفات صوب غروب أشعة النحاس المنتصرة .

وفي الادب يغلب نفس البناء على الوسط ، ينشأ في متنزهات جميلة من شجرة الى أخرى ، ويرد وصف كل شخصية في دقة من أول لون شعره ..

أما في منظورنا الجديد فليس ثمة خطوات ، ليس ثمة متنزهات . فرجل ما يدلف الى بيئته ، ونرى بيئته خلال الرجل ، فكل يؤدي وظيفته من خلال الاخر .

وفي كلمات أخرى ، في موضوع منظورنا الجديد ، ليس هناك منظورا ، فلم تعد الاحجام تخلق من خلال المنظور ، ان ما يخلق الاحجام ، الان ، هي مختلف الكثافات ، مختلف درجات تشبع الالوان ، ولم يعد الحجم الموسيقي تخلقه المسطحات المتراجعة مع مقدمة صوتية ، وأصبح حجمها يخلقه الان حجم الصوت. وليس هناك مزيد من الصور العظيمة يرسمها الصوت على النحو الذي يتبع في ستار المسرح الخلفية . ان الجاز هو الحجم ، وهو لا يستخدم أصواتا من أصوات مصاحبة كالاشخاص في خلفية المسرح ، فان كل شيء يعمل ، كل آلة تؤدي دورها الواحد المنفرد ، بينما تشارك في العمل جميعه . بل ان الاوركسترا فقدت حتى اقسامها الانطباعية وهي تلعب على سبيل المثال مع كافة آلات الكمان الموضوع ذاته في نغمات هارمونية ( منسجمة ) لتزيد من ثراء الصوت .

في الجاز يلعب كل رجل دوره في المجموع العام . وينطبق نفس القانون بالنسبة للفن .. فان الخلفية هي نفسها الحجم ... »

وهذا الاستشهاد الذي أوردناه سالفا هو أمر هام بالنسبة للصوت الذي يتوفر له تراكيب مترادفة في الفنون الموسيقية والفنون التخطيطية التصويرية ، وفي فنون العمارة على وجه خاص ، هذا بالرغم من أن الاسئلة التي أثرناها هنا انما تختص أساسا بالمفهومات الفراغية والنسبية . ومهما يكن من أمر فليس علينا الا أن نلقي نظرة على مجموعة من الرسوم التكعيبية حتى نقنع أنفسنا ان ما يحدث في الرسوم هو ما سمعناه في الواقع من موسيقى الجاز .

وتتضح هذهالعلاقة في المناظر المعمارية — اذ أن المعمار الكلاسيكي يحمل نفس العلاقة للكلاسيكيين في مجال التأليف الموسيقي كما يحمل معمار المناظير الحضرية الحديث هذه الى الجاز .



حياة السير هنري انطون ، لرسام انجليزي مجهول من القرن السادس عشر . ويحتوي هذا الرسم على انعكاس لمسرح العصور الوسطى « المتزامن » وكذلك على انعكاس لتعدد المناظر المسرحية في تلك الفترة .

وتعتبر الميادين والمنازل الرومانية وحدائق فرساي وشرفاتها في الواقع ( صورة طبق الاصل ) لبناء الموسيقى الكلاسيكية .

ان منظر المدينة الحديثة ، وعلى وجه خاص ، منظر مدينة كبيرة في الليل ، انما هو — بوضوح — المرادف التشكيلي للجاز . والملاحظ هنا على وجه الخصوص ، هو تلك السمات التي أوضحها « جوبلير » ونعت بها انعدام المنظور .

ان كل معنى من معاني المنظور ، ومعاني العمق الواقعي انما يمحوه خضم ليل من الاعلانات الكهربائية ، بعيدة وقريبة ، صغيرة ( في المقدمة ) وكبيرة ( في الخلفية ) تحلق متعالية ، وتخفت بعيدا ، تتسابق ، تتخذ شكل دوائر ، تنفجر وتختفي ، فهذه الاضواء تزيل كل احساس خاص بالفراغ الحقيقي ، الذي ينصهر اخيرا في مسطح واحد ذي نقط من ضوء ملون وخطوط من أنوار « النيون » تتحرك فوق سطح سماء مخملية سوداء . ولقد تعود الناس على تصوير النجوم بهذه الصورة — في شكل مسامير تومض وتتلألأ وكأنما غرستها مطرقة في السماء .. !

ان الاضواء الامامية للسيارات المسرعة ، وضوء الطرق المتراصة ووميض الانعكاسات على الطوار الذي يبلله الماء . وكل هذا ينعكس على المياه المتجمعة كالبرك كانعكاس على مرآة يفقدنا احساسنا بالاتجاه ( أيهما القمة، وأيهما القاع ؟ ) وتضيف الى السراب من فوقنا سرابا آخر من تحتنا ، ويندفع بين هذين العالمين من الانارات الكهربائية ، فلا نعود نراها على مسطح واحد ، بل على شكل نظام من ( أجنحة المسرح ) معلقة في الهواء ، يجري خلالها فيضان ليلي من أضواء حركة المرور . ويذكرنا ذلك بسماء أخرى تملؤها النجوم ، نراها تحت وفوق ، فلقد تصورت اشخاص قصة « جوجول » ( انتقام رهيب ) ان العالم كان يطفو على نهر الدنيبر بين السماء الحقيقية التي تملؤها النجوم من فوقهم وبين صورتها المعكوسة على المياه .

وكانت هذه الانطباعات السابقة هي انطباعات ، على الاقل،

أحد زوار شوارع « نيويورك » خلال ساعات المساء والليل ✶

ويكتب « جيليير » مزيدا من الامتاع بوصفه ، للتوافق بين الفنون الموسيقية وفنون الرسم ، وأيضا بتمثيله للفكرة القائلة بان هذه الفنون ، اذا ما اتحدت امتزجت بعضها ببعض ، فانها تطابق نفس « الصورة لعصر ، وصورة عملية التسبيب العقلي » لهؤلاء الذين يرتبطون بالعصر . ألسنا نألف هذه الصورة التي تحمل هذا « الانعدام للمنظور » والتي تعكس افتقار المنظور التاريخي في جزء كبير من العالم اليوم ، أو في صورة أوركسترا حيث كل عازف فيما يخصه ، ويجاهد بأن يتخذ اتجاها مستقلا ، في تفريق هذا الكل العضوي في وحدات متعددة .. غير أنها ترتبط ببعضها في مجموعة واحدة فقط عن طريق الضرورة الملحة للايقاع المشترك ؟

ومن الجدير بالملاحظ أن كافة الخواص التي ذكرها « جيليير » ، وقد عرفت قبلا في منهج تاريخ الفن ، وفي مرة تعود هذه الخواص للظهور في التاريخ يجد المرء أنها تتجه بايحائها صوب « كل موحد » نحو « وحدة أكبر » ولم يحدث سوى في فترات التدهور التي اعترت الفنون أن تحولت هذه الحركة من قوة جذب مركزي الى حركة طرد مركزي تدفع جانبا جميع النزعات التي تلتمس التوحيد . تلك النزعات التي لا يمكن مقارنتها بعصر يؤكد تأكيدا كبيرا النزعة الفردية ، ونستعيد الى الذاكرة قول نيتشه :

« .... ما هي صفات جميع ما يعتري الادب من تدهور ؟ هي أن الحياة لم تعد تستقر في « الكل » فان الكلمة تكتسب اليد العليا،

---

✶ لقد سجل « انطوان دى سانت اكس بيري » انطباعات مشابهة لتلك ، في وصفه لمواجهة جوية لعاصفة : « الافق : لم يعد هناك أفق. لقد كنت وسط اجنحة مسرح تختلط بها أجزاء من المشهد ، وكان كل مسطح هندسي عموديا ، مائلا أفقيا ، يدور في سرعة كالدوامة ، واختلطت مئات من الوديان العرضية في مزيج من المناظير . ففي منظر لا يستقر مثل هذا لم يكن في وسع الطائر أن يفرق للحظة واحدة بين جوانب الجبال العمودية ، وبين المسطحات الافقية ...

( الريح والرمال والنجوم . تاليف « رينال » و « هتشكوك » ، ١٩٤١ صفحة ٨٣ ) .



ال غريكو : مشهد وخريطة لمدينة طليطلة ، راجع ملاحظات ال غريكو ومناقشة ايزنشتاين



الرسم البياني ( الى اليسار ) خاص بلوحة ، جيوفاني آرنولفني وزوجته من عمل جان فان ايريك ، توضح فقط تلاسن ثلاث (S.F.F.)

الرسم البياني ( الى اليمين ) من اعمال حفر من ، عاطفة دي كلين ، من عمل البرخت ويدرر ، توضح استخدامه البارع لخط مزدوج الافق ليزيد من درامية المحتوى انظر ص ..



١

وتقفز خارجة من الجملة ، والجملة تمتد امتدادا طويلا ، وتجعل المعاني في الصفحة مبهمة غامضة ، وتكتسب الصفحة الحياة على حساب الكل — والكل لم يعد « كلا » ... بل توقف الكل عن الحياة متجمعا — انه خليط ، مقتضب ، مصنوع . انه انتاج غير طبيعي (١٧) .

ان الملامح الرئيسية والميزة تكمن باختصار هنا ، وليست في الخصوصيات المنفصلة . أليست نقوش المصريين أعمالا حتى ولو كانت قد حفرت دون معرفة بالمنظور الخطي ؟

ألم يقم « دورير » و « ليوناردو » عند عمد مناظير كثيرة ، ونقط تلاشي عديدة استخداما مزدوجا متزامنا كلما كان ذلك وافيا لغرضهما ؟ ✶

واستخدام « جان فان إيك » في رسمه صورة « جيوفاني أرنولفيني» وزوجته(١٨) ثلاثا من نقط التلاشي ( أنظر الرسم ص ؟ ) وربما كان لذلك منهج غير مقصود في حالته تلك ، ولكن يا له من عمق كبير اكتسبته هذه الصورة بهذه الوسيلة !

ألا يحق للمناظر الصينية الطبيعية أن تتجنب جذب العين الى عمق واحد عجيب لتمتد وجهة النظر بدلا من أن يكون في حيز الاستعراض البحت ، حتى تبدو جبالهم ومساقط المياه وكأنها تتجه نحونا ؟

ألم تستخدم الرسوم اليابانية أماميات في لقطات مكبرة جدا جدا ؟ واستخدمت ملامح مؤثرة معدومة التناسب ، في لقطات مكبرة جدا جدا لوجوه ؟

وربما اعترض أحد قائلا : ان عملنا ليس هو كشف ميول ونزعات الحقب السابقة نحو الوحدة ، بل عملنا هو في بساطة اظهار مجرد معيار اضافي ذي أهمية ضئيلة في مقارنتنا بحقبة اعتراها التدهور .

وأنى لنا أيضا على سبيل المثال — أن نجد في الماضي مثل

---

✶ في صورة العشاء الاخير الشهيرة ، نرى نقطة التلاشي في الاشياء الموضوعة على المائدة مختلفة عن نقطة التلاشي في الحجرة ، أما رسم « دورير » المحفور فانه صورة أصلية تعبر عن استخدامه للمنظور المزدوج .

هذه الدرجة من ازدواج الرؤيا ، تزامنها من أعلى ومن أسفل ، من المسطحات العمودية والافقية المختلطة كتلك التي وجدناها عندما كنا نتلمس أمثلة على « الاسلوب المركب المتشابك » .

وللديكورات المسرحية « المتزامنة » أسلاف سابقة أيضا ، أمثال تلك الديكورات التي صممها « ياكولوف » (١٩) بالاسلوب التكعيبي التقليدي وهي تنطلق خلال المواقع المنفصلة انفصالا كبيرا ، والتي يري فيها الحديث ، وتتداخل فيها المناظر الخارجية والداخلية، ونستطيع أن نجد نسخا متطابقة تماما في تكنيك مسرح القرن السادس عشر والسابع عشر حيث يمكننا أن نرى تصميما « لديكور » واحد يزود مدير المسرح بمنظر صحراء ، أو بقصر ، أو بكهف ناسك ، أو بحجرة عرش ملكية ، وبحجرة زمنية خاصة بالملكة ،وبقبر لسموات مختلفة ، كل ذلك يمثله منظر واحد ! ومثل تلك البراعة تعيد على الفور الى ذاكرتنا بعض أعمال « بيكاسو » في الفترات التي مارس فيها التكعيبية ، وفي الفترات الاكثر حداثة، حيث يمكننا أن نرى في هذه الاعمال وجها أو شخصا وقد رسم من عدة وجهات نظر ، وفي مراحل مختلفة من حركته .

والصورة الموجودة في صور الكتاب الاسباني عن تاريخ حياة قديس الصليب ، القديس « جون » الصادر في القرن السابع عشر تصوره في اللحظة التي يرى فيها معجزة ظهور الصليب الذي يحمل المسيح مصلوبا . ومما له أثر ملفت ان هناك منظرا آخر يتشابك في نفس الصحيفة في منظور للصورة ذاتها . كما تبدو ومن وجهة نظر القديس .

واذا كانت هذه الامثلة تتسم بالطابع بالغ الخصوصية فلنتحول الى « الجريكو » ومثبتة على التفاصيل نفسها لصورة مدينة يراها المرء من جهات مختلفة خارج هذه المدينة ، ويراها أيضا من مختلف الشوارع والطرقات والميادين !

ولقد فعل كل ذلك بوعي كامل بحقه في العمل على هذا النحو، حتى انه سجل على خريطته ادخالها في المنظر ، تحقيقا لهذا الهدف، وصفا لهذا الاجراء ، وربما اتخذ هذه الخطوة دفعا لاي لبث من جانب الناس الذين يعرفون مدينة « توليدو » معرفة جيدة حتى انهم لا يستطيعون رؤية عمله هذا الا على شكل من اشكال

اليسارية الشاذة المزاج .
وذلك هو لوحته « صورة وخريطة توليدو » الذي انتهى منها بين عامي ١٦٠٤ــ١٦١٤ ، وهي الان في متحف «جريكو» «بتوليدو» وهي تمثل منظرا عاما لمدينة توليدو من مساحة تبعد حوالي كيلومترا واحدا من ناحية الشرق ، وهناك جهة اليمين رجل يعرض خريطة للمدينة ، وقد أوصى جريكو ابنـــه أن يكتب هـــذه الكلمات علـــى الخريطـــة .

**« .. لقد كان من الضروري وضع مستشفى «دون جوان تافيرا» في شكل نموذجي ( وهو القائم على السحب ) لا لان ذلك حدث على هذا النحو لاخفاء جوانبه « فيزاجرا » فقط ، بل لرفع قبتها الـــى مستوى يعلو على المدينة ، واعتقدت انها بوضعها هكذا كنموذج ، وتحركها من مكانها سوف تظهر واجهتها قبل أي جزء آخـــر منها ، وسوف يبدو علـــى الخريطـــة كيـــف تتصل الاجزاء الباقيـــة بالمدينة ... » (٢٠) .**

ما هو الفرق الذي احدثه ذلك ؟ لقد تغيرت النسب الواقعية، وبينما نجد جزءا من المدينة ظاهرا من احد الاتجاهات ، يظهر تفصيلا لها من الاتجاه المضاد تماما !
وهذا هو السبب في اصراري على ان اضم « الجريكو » الى الاجداد الذين صنعوا التوليف السينمائي ، وهو يبدو لنا في هـــذا المثال المعين رائدا من رواد الجريدة السينمائية ، لان ما قام به من « اعادة توليف » يزيد بعض الشيء في طابعه الاخباري عن صورته الاخرى « صورة توليدو » ( التي رسمها في الفترة نفسها ) (٢١) . وقد حقق عمله الاخير هذا لا اقل من ثورة جذرية في توليف المناظر الطبيعية الواقعية ، غير ان ذلك قد تم هنـــا خـــلال ثورة عاطفية خلدت هذه الصورة .
ويشدنا « الجريكو » مرة اخرى الى موضوعنا الاساسي ، اذ ان صورة لها معادل موسيقي واضح في جزء من اجزاء الموسيقى الشعبية الاسبانية المتعددة الجوانب ، فقد خطا « الجريكو » الـــى داخل مشكلتنا عن توليف اللون والصوت ، اذ كان مـــن المستحيل عليه الا يعرف هذه الموسيقى ــ فهو في رسوماته شديد القرب من

روح وخصائص ما يعرف باسم « كانت جوندو » *

ولقد اوضح « ليجندر » و« هارتمان » هذه الصلة الروحية ( دون ان يشيرا الى السينما بطبيعة الحال ) في مقدمة برنامجهما التذكاري لاعمال « الجريكو » .

ولقد بدءا المقدمة بايراد شهادة « بوسيب مارتنيز » بالنسبة للاثر الذي احدثته دعوة « الجريكو » المتعددة للموسيقيين الى منزله ( وقد وجه « مارتينز » النقد لمثل هذا السلوك على انه طرف لا ضرورة له ) وليس في وسعنا الا ان نتصور ان وجود علاقة بين الموسيقى والرسم هما امر طبيعي في اعمال فنان كان يحمل كل هذا الحب للموسيقى .

فلقد أعلن « ليجندر » و« هارتمان » في وضوح :

**« ... اننا نعتقد تماما ان « الجريكو » كان يعشق الاغنية العميقة ( كانت جوندو ) وسوف نبذل المحاولة لنفسر كيف ان أعماله تمثل في الرسم ما تمثله « الاغنية العميقة » في الموسيقى » (٢٢) .**

واذا بحثنا عن وصف « للاغنية العميقة » وتحليلها ، فاننا نجد بحثا موجزا رائعا عن ذلك الموضوع كتبه « مانويل دي فالا » دون ان يوقع عليه ، وذلك بمناسبة عيد « الاغنية العميقة » الذي نظمه المؤلف في « جرانادا » مع « فيدريكو جارسيا لوركا » (٢٣) . وقد ورد تلخيص لهذا البحث ، ونقل ، واقتباس في كتاب ج. ب. ترينر الذي وضعه عن « فالا » ، بعد تتبعه لعناصر الاغنية البيزنطية ، والاغنية العربية وموسيقى الغجر في « الاغنية العميقة » .

**« ... لقد وجد « فالا » تشابها لنماذج معينة من اللحن التي وجدها في الهند وفي اماكن اخرى بالشرق ، فان مواضع الوقفات الصغرى في السلم الموسيقي ليست ثابتة ويتوقف احداثها على رفع أو خفض الصوت تبعا للتعبير الذي تحمله الكلمة التي يترنم بها .. واكثر من ذلك ، فان كل نغمة من النغمات القابلة للتناوب والتعاقب**

---

* Canta Hondo **معناها حرفيا « اغنية عميقة » وتسمى ايضا**
Cante Yondo

تتجزأ ، ويتفرع عنها جزئيات ، فينتج عن ذلك حالات معينة في تناوب نغمات الهجوم والخمود ببعض من اجزاء العبارة . ويمكننا اضافة الاحتواء الحقيبي للصوت الى جانب ذلك – وهي تلك الطريقة في الغناء التي تنتج ذلك التدرج اللانهائي في طبقة الصوت الموجودة بين نغمتين سواء كانتا كل منهما تلي الاخرى ، او تبعد الواحدة عن الثانية ، وخلاصة ما قلناه ، من الممكن ان نؤكد اولا ان السلم الموسيقي في « الاغنية العميقة » هو ( كما في الحان الشرق البدائية تماما ) النتيجة المباشرة لما يمكننا ان نطلق عليه السلم الموسيقي الشفاهي . ان سلمنا الموسيقي المرن يسمح لنا فقط ان نغير من وظائف نغمة واحدة ، بينما تتعدل هذه النغمة فيما يسمى بـ «تغيير النغمة عن طريق المرونة والرخاوة » وهي تسمية صحيحة ، تتعدل طبقا للضرورات الطبيعية لوظائفها .

والسمة الاخرى « للاغنية العميقة » هي استخدام مدى لا يتجاوز حدود ست نغمات ، ولا يتألف هذا العدد ، بطبيعة الحال، من نصف نغمات تبلغ تسعا فقط كما هي الحال في سلمنا الموسيقي المرن ، وعن طريق استخدام هذا النمط المرن ، يزداد عدد النغمات التي يستطيع المغني ان يقدمها ، زيادة ملحوظة .

ثالثا ، تزودنا ( الاغنية العميقة ) بامثلة لتكرار النغمة نفسها – الى حد التسلط – وهذه النغمة تصاحبها غالبا ( ابوجياتور ) * من فوق أو من تحت ...

وبالرغم من ان اللحن الغجري غني بالصور الزخرفية ، فان هذه الصورة تستخدم فقط ( كما هي الحال في الموسيقى الشرقية البدائية ) في لحظات معينة ، كتوسعات غنائية ، او كانفجارات عاطفية بها عواطف قوية يصفها النص ، ومن ثم يمكن اعتبارها كتغيير في مقام الصوت ممتد اكثر من كونها صورا زخرفية ، بالرغم من انها تنتحل الصفة الاخيرة على اساس انها تحولت الى فواصل هندسية للسلم الموسيقي المرن » (٢٤) .

ان « ليجندر » و« هارتمان » لا يتركان القارىء في شك لمشابهتهما بين « الاغنية العميقة » وبين « الجريكو » :

---

* Appoggiature : نغمة رشيقة تسبق نغمة هامة ( المعرب )

**« ... وعندما نتأمل « فواصل » اللون هذه التي قسمت تقسيما ماهرا الى اجزاء حيث يقوم التغييرات في مقام النغمات الجوهرية باطالة نفسها حتى تصل الى درجة اللانهائية ، وعندما نتأمل وجهات النظر هذه ، العنيفة ، وهذه الايماءات المتفجرة ، وهذه الالتواءات العنيفة ، التي تهز العقول العادية والتي لا خيال لها — فاننا نسمع « أغنية الرسم العميقة » — وهي تعبير اسبانيا والشرق — تعبير الشرق والغرب ... » (٢٥) .**

وبالرغم من ان عددا اخر من تلاميذ « جريكو » من امثال « موريس باري » و« ميير جرايف » و« كهرير » و« ويلمن » واخرون لم يشيروا حقيقة الى الموسيقى ، الا انهم مع ذلك قد وصفوا الاثر الذي تركته رسومات « جريكو » ، بهذه الكلمات نفسها تقريبا . وكم هم سعداء الحظ اولئك الذين يستطيعون التأكد من هذه الانطباعات باعينهم !

وتزودنا مذكرات «ياستر بتزيف» عن «ريمسكي كورساكوف» بدليل نادر ، وان كان غير منسق ومنظم ، على هذه القضية ، فهو يكتب عن الثامن من ابريل عام ١٨٩٣ قائلا :

**« ... اثناء فترة المساء تحولت المحادثة الى قضية التنغيم ، وذكر « ريمسكي » كيف ان الانسجام ( الهارموني ) في النغمات الحادة له اثر « الالوان » الشخصي عليه ، بينما الهارموني في النغمات الخفيضة ، انما تنقل اليه حالات من الدفء تختلف درجتها في الكبر او الصغر ، ان علامة الرفع الصغيرة C تتبعها علامة الخفض D في منظر « مصر » عن « ملادا » قد وجدت عن عمد لتنقل شعورا بالدفء ، تماما ، كما يبعث اللون الاحمر شعورا بالحرارة ، بينما يوحي اللون الازرق والارجواني بالبرودة والظلام ، وقال : ربما كان هذا هو السبب في ان نغمة ( E الصغيرة ) في مطلع موسيقى « فاجنر » الملهمة Das Rheingold كانت تترك دائما في نفسي شعورا بالانقباض ، لو كنت مكانه لغيرت هذا المطلع الى مفتاح E الكبير » (٢٦) .**

ويجب علينا ان نتذكر « سيمفونيات » الوان من عمل «جيمس ماك نيل هويستلر » الهارموني في اللون الاخضر والازرق ، الليل في اللون الازرق والفضي ، والليل في اللون الازرق والذهبي ، وسيمفونياته في اللون الابيض (٢٧) .

ولقد شغلت الارتباطات السمعية اللونية حتى شخصية ليس لها الا بعض الاعتبار مثل « بوكلين » يقول :

**« ... ان جميع الالوان — كما يقول « فلويرك » — الذي دائما ما ينعم النظرة في أسرار اللون — تتحدث، وبالتالي يتحول كل شيء يراه هو داخليا او خارجيا الى لون . انني مقتنع تماما ان صوت نغمة بوق ، مثلا ، بالنسبة اليه لون أحمر في لون القرفة (٢٨) .**

واذا فكرنا في انتشار هذه الظاهرة ، فان مـــا يطالب بـــه « نوفاليس » لهو امر معقول تماما :

**« يجب الا ينظر الى الاعمال التشكيلية في الفن دون موسيقى والاعمال الموسيقية من جهة أخرى ألا تسمع الا في قاعات امتلأت بالزخارف الجميلة » (٢٩) .**

اما فيما يختص بابجدية اللون ، المطلقة ، فيجب علينـــا ان نتفق مع « فرانسوا كوبيه » اذ يكتب :

اراد « ريمبو » ، ذلك الشاعر الناجح<br>
في قصيدة تدعوني للاسف<br>
ان يجعل الاحرف I و E و O<br>
تشكل العلم ذا الالوان الثلاث<br>
ولكن ، لا فائدة من هذا الاطناب المتدهور

ومع ذلك يجب تناول هذه القضية ، اذ ان تحقيق مثل هـــذا التوافق المطلق التام ما زال مشكلة تقلق بال الكثيرين ، حتى اولئك الاميركيين من منتجي الافلام . وقد طالعت في مجلة اميركية مـــن

بضع سنين فقط تأملات جدية عن الصلة المتكاملة بين نغمة الـ « بيكولو » * واللون الاصفر .

ولكن لندع هذا اللون الاصفر ، الذي يقال ان الـ « بيكولو » ينتجه لا ليكون جسرا الى مشكلات « المجردات غير الموضوعية » ، بل الى المشكلات التي يصادفها الفنان في عمله الابداعي الذي يستخدم فيه الالوان .

---

* Piccolo : فلوت صغير اعلى نغمة في الاوكتاف عن الفلوت العادي ( المعرب ) .

# اللون والمعنى

## والت هويتمان (١)

الاشكال ، والالوان والكثافات ، والروائح ، ما الذي بداخل نفس يتوافق مع هذه ، ويتطابق ؟

في الفصل السابق اولينا اهتماما الى حد ما لمسألة ايجاد علاقات كاملة بين الصوت واللون . ومن اجل مزيد من الايضاح ، فلنتناول مشكلة اخرى تتصل بهذه المسألة ، واعني بها قضية العلاقات الكاملة بين عواطف معينة والوان معينة ، والتماسنا للتنويع والتغيير . دعنا نحاول ذلك خلال « المستندات » والمراجع بتعليلاتها وارائها ، ثم بقدر او بشكل اكبر ، خلال العواطف ، الانطباعات التي تنبض بالحياة التي خلفها الفنانون لنا في هذا الشأن .

ثم التماسا للتلاؤم فلنحدد امثلتنا في نطاق تنغيم لوني واحد . دعنا نكون « رابسوديتنا الصفراء » الخاصة بنا .

ومثالنا الاول هو حالة متطرفة .

فعندما نتحدث عن « التنغيم الداخلي » وعن الانسجام ( الهارموني ) الداخلي للخط والشكل واللون ، فاننا نعني انسجاما ما مع شيء ما تطابقا مع شيء ما . ان التنغيم الداخلي لا بد وان يسهم في معنى الشعور الداخلي ، ومهما كان من غموض هذا الشعور ، فانه بدوره يوجه في النهاية الى شيء محدد ، الذي يجد

له تعبيرا خارجيا في الالوان والخطوط والاشكال .

ورغم ذلك ، فهنالك الذين يزعمون ان هذا التفسير ينكر « حرية » الشعور ، ومقابلة لوجهة نظرنا وارائنا فانهم يعرضون حرية مطلقة للتنغيم الداخلي ، غامض ولا هدف له ، لا كاتجاه او وسيلة ، بل كغاية في حد ذاته ككمة عمل عظيم ، كنهاية المطاف .

مثل تلك النظرة ، للحرية تحررنا فقط ، من العقل ، انها في الحقيقة حرية نادرة وفريدة ، انها الحرية الوحيدة الميسور ادراكها، يسرا مطلقا بين جيراننا الفاشست .

ويعتبر الرسام « كاندنسكي » الشارح المفسر ، والمدافع ، مدى الحياة عن الفكرة المثالية السالفة ، وهو المصور للمقاييس الاولى « لراسبوديتنا الصفراء » .

والقطعة التالية مقتطفة من « الصوت الاصفر » (٢) ، وهي تركيب مسرحي لكاندنسكي الذي يختتم به المجلد المعنون ( ديربلوريتر ) وهو ما يعتبر عمليا ، بيان من مجموعة تحمل هذا الاسم وكان له تأثير كبير على ما اعقب ذلك من اتجاهات في الفن الاوروبي الحديث .

ان هذا الصوت الاصفر ( هو في الواقع برنامج ) عرض مشهدي لاحاسيس المؤلف الذي يعتبر ان ما تؤديه الالوان مماثلا لما تؤديه الموسيقى ، ودور الموسيقى يماثل دور الالوان ودور الناس بشكل او باخر وما الى ذلك ...

وخلال غموض هذا اللون الاصفر ومراوغته المحيرة فان المرء يشعر اخيرا بوجود بذرة حقبة على الرغم من انه من العسير الوصول الى اي تعريف واضح لها . وتظهر اخيرا في المشهد السادس في صورة تكاد تكون دينية :

« خلفية زرقاء كثيبة ...

في وسط خشبة المسرح عملاق أصفر براق ذو وجه ملطخ بالبياض وعيون واسعة مستديرة سوداء ..

يرفع ذراعيه في بطء على الجانبين ( الراحتان الى اسفل ) يأخذ في الارتفاع وهو يقوم بذلك .

وفي اللحظة التي يبلغ فيها اقصى ارتفاع للمسرح . ويأخذ شبحه شكل الصليب ، يظلم المسرح فجأة . الموسيقى معبرة تتبع ما يحدث على خشبة المسرح » .

ان محتويات هذا العمل لا يمكن نقلها بصورة تبعث على الرضا ، ومرجع هذا عدم وجود مضمون على الاطلاق ، ولانعدام الموضوع

ان اقصى ما يمكننا ان نفعله للمؤلف هو ان نقدم بعض امثلة لمشاعره تدور حول « الاصوات الصفراء » :

مشهد ٢ :

يأخذ الضباب الازرق تدريجيا في افساح الطريق للضوء الذي يكون شديد البياض ناصعه . وتوجد في أعلى المسرح رابية مستديرة تماما لونها اخضر زاه الى اقصى حد .

الخلفية بنفسجية اللون فاتحة بعض الشيء . الموسيقى عنيفة عاصفة تكرر باستمرار .B و .A وعلامات الخفض .A . ثم تبتلعها في النهاية صرخات مزمجرة ... وفجأة يخيم سكون شامل. لحظة صمت ثم تعود الموسيقى .A.B تعوي وتشكو .. الا انها محددة مؤكدة .. ويستمر ذلك بعض الوقت .. ثم لحظة صمت مرة اخرى ..

وفي تلك اللحظة تتحول الخلفية فجأة الى اللون البني الغامق، وتتحول الرابية الى اللون الاخضر الداكن . وتتكون في منتصف الرابية تماما بقعة سوداء غير محددة تصبح مرة اوضح ثم تتحول الى اللون الرمادي الملطخ مرة اخرى ، و« نرى فجأة » زهرة صفراء كبيرة الى يسار الرابية وتشبه من بعيد خيارة معوجة يأخذ لونها في الاشراق بشكل مستمر ، جذعها طويل رفيع ، وتبرز من وسط الجذع ورقة واحدة صغيرة وشائكة وتستدير نحو الجانب — ثم فترة صمت طويلة .

وتتمايل الزهرة في بطء ، بعد قليل ، وسط صمت مخيم ، من اليمين الى اليسار ، بعد قليل تشارك الورقة في هذا الاهتزاز ولكن في غير وحدة مع الزهرة ، وبعد قليل يكونان ما زالا في اهتزاز ذي ايقاع غير متحد ، ثم مرة أخرى تتمايل كل منهما على حدة هنا وهناك منفصلتان ، ويصاحب حركة الزهرة صوت .B ضئيل ، واه ويصاحب حركة الورقة صوت .A شديد العمق ، ثم تتمايلا معا في وحدة ، وتصاحبهما النغمتان وتهتز الزهرة بعنف ثم تسكن ، وما تزال النغمتان الموسيقيتان تترددان . وفي الوقت نفسه يدلف من اليسار اشخاص في ملابس زاهية طويلة لا شكل لها ( يلبس

احدهم ملابس كلها زرقاء واخر ملابس حمراء ، والثالث ملابس خضراء ... الخ ولا ينقص الا اللون الاصفر ) ويمسك الجميع في ايديهم زهورا بيضاء كبيرة شبيهة بالزهرة التي فوق الرابية .. ويتحدثون في اصوات مختلطة ...

اولا : يبدو المسرح كله فجأة ملطخا بالضوء الاحمر الكئيب .

وثانيا : يتناوب الظلام التام مع الضوء الابيض الشديد .

ثالثا : يتحول كل شيء فجأة الى اللون الرمادي الباهت ( وتختفي كل الالوان ) ولا يلمع في بهاء غير الزهرة الصفراء .

( تبدأ الاوركسترا ) تدريجيا ثم تغطي الاصوات ، تتحول الموسيقى الى نغمات قلقة متحولة من نغمة شديدة عالية الى رقيقة ناعمة ... وفي اللحظة التي يظهر فيها شبح الشخص الاول ، تهتز الزهرة الصفراء وكأنما يعوق حركتها قيد . ثم تختفي فجأة ، كما تتحول جميع الزهور البيضاء ، فجأة ايضا ، الى اللون الاصفر ...

ويلقون اخيرا بالزهور التي يبدو انها قد تشربت بالدماء وبقوة يحررون انفسهم من تيبستهم ، ويهرعون نحو الاضواء الامامية وتلتصق مناكبهم الى بعضها ، ويلتفتون حولهم كثيرا ، ثم فجأة يخيم الظلام .

مشهد ٣ :

اعلى المسرح: صخرتان كبيرتان لونهما بني يميل الى الاحمرار احداهما مدببة ، والاخرى مستديرة واكبر من الاولى . الخلفية سوداء . يقف عمالقة ( المشهد ١ ) بين الصخور ويهمس كل الى الاخر في صمت . ويهمس كل اثنين منهما تارة ، وتتقارب رؤوسهم جميعا تارة اخرى وتبقى اجسامهم بلا حركة وتسقط اشعة ملونة من الضوء في شدة من جميع الجوانب في تتابع سريع ( ازرق ، احمر ، بنفسجي ، اخضر ـ وتتناوب هذه الالوان مرات عديدة ) . وتلتقي هذه الاشعة في منتصف المسرح حيث تمتزج بعضها ببعض. ويبقى كل شيء بلا حراك وتكاد العمالقة تختفي جميعا عن الانظار. وفجأة تختفي جميع الالوان ويظلم المسرح مدة لحظة . ثم يغمر المسرح ضوء اصفر كئيب ، تزيد كثافته بالتدريج حتى يسبح المسرح جميعه في لون ليموني زاه . وبينما يزيد الضوء ، يزيد عمق الموسيقى وتصبح ظلاما اكثر فاكثر ( وتذكرنا هذه الحركات بقوقعة تدفع نفسها داخل محارتها . ولا يظهر على المسرح اثناء هاتين

الحركتين شيء غير الضوء . ولا تظهـر اشياء ... الخ.. الـخ والطريقة التي استخدمت هنا طريقة واضحة ، هي تجريد النغمات الداخلية من جميع المواد الخارجية .

مثل تلك الطريقة « تحاول عن وعي ان تفصل جميع العناصر الشكلية عن جميع عناصر المضمون » وتستبعد كل ما يمس الفكرة او الموضوع ولا تترك غير تلك العناصر الشكلية المتطرفة التـي لا تلعب الا دورا جزئيا فقط في العمل الابداعي العادي ( ويصـوغ كاندنسكي نظريته في مكان اخر من المجلد الذي اشرنا اليه ) .

ولسنا ننكر ان التأليف من هذا النوع يثير احساسات مبهمـة تبعث على الاضطراب ولا شيء اكثر من ذلك .

غير انه حتى هذا اليوم لا تزال المحاولات تبذل لوضع المشاعر الموضوعية والذاتية في علاقات لها معنى ، هي في قول صريح مبهمة وبعيدة * .

وسوف يظهر فيما يلي كيف تناول « بول جوجان » « التنغيم الداخلي » في كتيب بعنوان « تكوين اللوحات » (٣) فيما يتعلـق برسمة « مانوتوبابو » ــ روح الموتى ترقب (٤) :

**« فتاة صغيرة من تاهيتي ترقد على بطنها ، وتكشف عن جزء من وجهها الخائف ، وهي تتمدد على فراش عليه غطاء Pareo ازرق اللون وملاءة خفيفة صفراء في لون الكروم . وهناك خلفية من لون أرجواني بنفسجي تنتشر بها أزهار تشبه الشرر الكهربائي ويقف الى جانب فراشها شبح غريب . مفتون بهذا الشكل وتلك الحركة. اخذت ارسم هذا دون هدف غير رسم منظر للعري . وهو ، كمـا يبدو الان ، منظر ماجن الى حد ما للعري . على ان الذي كنـت اريده ، هو رسم جميل عفيف، يمثل روح اهالي تاهيتي، وخصائصها**

---

*** ــ لقد تبنى كل من ريمي جورمو Ramy de Gourmant وهاميتي دامبتي Hampty-Dampty هذا المنهج يقول احدهما « ان اكبر مجهود يبذلـه انسان ما اذا كان صادقا مخلصا هو بناء انطباعاته الشخصية في حدود قواعـد وقوانين ، ويقول الاخر : عندما استخدم كلمة ، فانها تعني بالضبط ما اخترتهـا لتعنيه ، لا اكثر ولا اقل » ..**

وتقاليدها وقد استخدمت الـ Pareo كغطاء للفراش لانه يرتبط ارتباطا وثيقا بحياة سكان تاهيتي ولا بد ان يكون الغطاء المنسوج من قشور الشجر ، اصفر اللون لان هذا اللون يوحي بشيء لا يتوقعه الناظر ، ولانه ايضا يوحي بضوء المصباح الذي يكفيني مشقة تقديم هذا الاثر . لا بد ان يكون لدي خلفية اكثر بعثا للرهبة .. من الواضح ان اللون البنفسجي ضروري . لقد قام الان هيكل المظهر الموسيقى لصورة . في مثل هذا الوضع الجريء الى حد ما ، ما الذي يمكن ان تكون فتاة صغيرة من تاهيتي ، تفعله وهي عارية تماما على الفراش ؟.. هل تستعد للحب ؟.. لسوف يكون ذلك من سماتها ، غير انه امر لا يليق ، وانا لا اريد ذلك . هل هي نائمة ؟ قد يكون فعل الحب قد انتهى ، وهو لا يزال ايضا امر لا يليق . انا لا ارى الا الخوف ، ولكن اي نوع من الخوف ؟ ليس هو على وجه اليقين خوف سوزانا* ما وقد فاجأها الكبار فهذا الخوف غير معروف في تاهيتي . ان التوبابو — روح الموتى — هي الاجابة التي ابحث عنها . انها مصدر خوف دائم لاهالي تاهيتي . فهم يحتفظون بمصباح مضيء طوال الليل وعندما لا نكون هناك قمر لا يسير واحد منهم في الطريق دون قنديل ، ورغم ذلك فانهم يسيرون دائما في جماعات .

واذا وجدت « توبابو » التصقت به تماما وجعلته الفكرة الرئيسية لصورتي اما العري فله الاهمية الثانية .

كيف تتخيل فتاة من تاهيتي صورة الشبح ؟ انها لم ترتد أبدا المسرح كما انها لم تقرأ روايات ، وعندما تفكر في شخص ميت فانها تفكر فقط في شخص قد رأته قبل ذلك . ان الشبح الذي اريده يمكن ان يكون امرأة عجوز ضئيلة الحجم تمد يدها كما لو كانت لتقبض على فريستها . وادى بي شعور بالزخرفة الى نشر الزهور فوق الخلفية ، انها زهور روح الموتى ( توبابو ) ، تبعث وميضا يدل على ان الشبح يفكر فيك ، كما يعتقد اهالي تاهيتي .

ان عنوان روح الموتى له معنيان : قد يكون ان الفتاة تفكر في

---

* — سوزانا . اسيرة يهودية في بابل اتهمت كذبا بارتكاب الزنا وانقذها النبي دانيال . ويحكي قصتها كتاب العهد القديم ( المعرب ) .

**الشبح ، او ان الشبح يفكر فيها هي :**

**والخلاصة : العنصر الموسيقي خطوط افقية متماوجة وانسجام اللون البرتقالي ، واللون الازرق تختلط بهما الالوان الصفـــراء والبنفسجية وكل مشتقاتهما ، كل ذلك يضيئه الشرر الضارب الـــى اللون الاخضر . والعنصر الادبي : هو روح فتاة حية مرتبطة بروح الموتى . الليل والنهار . لقد كتب هذا التكوين لهؤلاء الذين يصرون على معرفة لماذا ولماذا ولماذا ...؟ الخ .**

**والا فان هذه الصورة ببساطة هي دراسة للعري في تاهيتي .**

اننا نجد هنا كل شيء نبحث عنه : لقد اقيم الان هيكل المظهر الموسيقي للصورة ! وهو رفع لقيم الالوان السيكلوجية ـــ ونجـــد كذلك الاستخدام الباعث على الرهبة في اللون البنفسجي بالاضافة الى لوننا الاصفر حتى يوحيان سويا هنا بشيء لا يتوقعه الناظر !

وقد سجل احد المقربين الى جوجان تقديرا مماثلا ، للالوان التي استخدمناها . ويصف فانستنت فان جوخ لاخيـــه صورتـــه « مقهى المساء » (٥) التي كان قد انتهى توا من رسمها :

**لقد حاولت في صورتي « مقهى المساء » ان اعبر عـــن الفكرة بان المقهى هو مكان يستطيع فيه الانسان القضاء على نفسه، ويفقد عقله او يرتكب جريمة . ولذلك فقد حاولت ان اعبر عن قوة الظلام في مكان وضيع للشراب عن طريق لون لويس الخامس عشر الاخضر الناعم يناقضه لون اصفر مخضر والوان خضراء فاقعة ، وكل ذلك في جو يشبه اتون الشيطان ذا لون كبريتي فاتح (٦) .**

وهاكم فنان اخر يتحدث عن اللون الاصفر في هذا المجال وهو والتر بوندي ، وهـــو يكتب عـــن تصحيحاته لتقديـــم مسرحيـــة ستريندبيرج (٧) عام ١٩١٢ :

**حاولنا في اخراج مسرحية ستريندبيرج على المسرح ان نجعـــل الديكورات والملابس تساهم في احداث المسرحية بشكل مباشر .**

**وحتى نفعل ذلك كان من الضروري لكل تفصيلات البيئة ، ان نعبر عن شيء ، وان تقوم بدورها المخصص لها ، وفي حالات كثيرة،**

مثلا ، استخدام الوان معينة لما لها من اثر مباشر على المشاهد .
لقد كانت هناك افكار مهيمنة متكررة عديدة ، تحملها الالوان كي يظهر مزيدا من الاتصال الوثيق بين لحظات متفرقة في المسرحية . وهكذا ترى الاصفر يظهر في الحدث في المشهد الثالث — الفصل الثاني — المنظر الاول — ونرى موريس وهنرييت جالسين في اوبرج « دي ادريت » ، واللون الاسود وهو النغمة العامة في المشهد ، مع تماس اسود يكاد يغطي نافذة ضخمة ذات زجاج منطخ ، وعلى المائدة شمعدان يحمل ثلاث شمعات ، ويظهر اللون الاصفر لاول مرة على ربطة العنق والقفاز الذين اعطتهما جين لموريس ، عندما يفصم اناقتهما ، ويصبح اللون الاصفر هو بمثابة الموضوع الرئيسي لموريس منغمس في الاثم ( الذي هو من خلال هذه الهدية مرتبط ارتباطا لا فكاك منه بجيان وادولف ) .

وفي المشهد الخامس ( الفصل الثالث — المنظر الثاني ) عندما يترك ادولف خشبة المسرح ، ويصبح موريس وهنرييت على وعي بجريمتهما التي اقترفاها ، تبدو على المسرح عدة حزم كبيرة من الزهور الصفراء . وفي المشهد السابع ( الفصل الرابع — المنظر الاول ) يجلس موريس وهنرييت في حدائق لكسمبرج ، السماء لونها اصفر متالق ، وترى في ظلها فروع الشجر الرفيعة العارية ، وترى المائدة وشبحي موريس وهنرييت ، ويجب ملاحظة ان معالجة الموضوع كله تمت على مستوى صوفي غامض .

والفكرة هنا هي ان الوانا معينة تضفي تأثيرات نوعية على المشاهد . وقد برهن على ذلك ارتباط الاصفر بالخطيئة ، واثر هذا اللون على النفس ، وقد اشير ايضا الى الصوفية ...

ولعله من الطريف ان نرى نفس الاستخدام الاقتراني من هذا اللون استغله ن. س. اليوت ، لا سيما في اشعاره الاولى :

جالسة على حافة الفراش ، حيث
تعقصين الورق في شعرك
او تضمين باطن اقدامك الاصفر
في راحتي يديك المتربتين (٨)
حسنا ! ماذا لو انها ماتت ذات اصيل

**اصيل رمادي مليء بالدخان ، مساء اصفر ووردي ... (٩)**
**الضباب الاصفر الذي يحك ظهره على الواح النافذة ،**
**الدخان الاصفر الذي يحك كمامة فمه على الواح النافذة .**
**يلعق بلسانه في اركان المساء ،**
**تلكأت على البرك التي تقف في بالوعات ... (١٠)**

ان استخدام « اليوت » السديد للاصفر يمتد حتى الى جوهر، والى غايات هذا اللون في قصيدة « سويتي بين طيور العندليب » .

... الرجل ذو العيون المثقلة
يتجنب المناورة ، بادي الاعياء
يغادر الحجرة ويعود يظهر
خارج النافذة متكئا في
فروع بنات الوستاريا
تحيط بابتسامة ذهبية عريضة

ويختتم ابو ليناكس :
اذكر شريحة من ليمون ، وكعكة مقضومة .

وحتى نجعل اللون الاصفر ، مخيفا تماما ، نختار مثالا اخر:
قليل هم الكتاب الذين لديهم درجة من حدة وشدة الحساسية للالوان مثلما لجوجول . وقليل هم ايضا كتاب زمننا الذين يفهمون جوجول بنفس الدرجة من الحدة مثلما فهمه الراحل اندريه بيلي.

ففي تحليله المدقق لفن جوجول (١١) ، يخضع بيلي التغييرات في لوحة الوان جوجول خلال حياته الخلاقة لاكثر اللحظات امتحانا في الفصل المعنون « التحليل الطيفي لجوجول » فما الذي يكشف عنه هذا الفصل ؟ اننا اذا ما تتبعنا الخط البياني للون الاصفر في رسوم بيلي ، لرأينا لوننا يتزايد قدما من « امسيات في القرية المرحة » متقدما خلال « تاراس بولبا » ثم محدثا اكبر قفزة كمية له الى اعلى في الجزء الثاني من « نفوس ميتة » .

ان معدل مصادر اللون الاصفر وحده من بين جميع الالوان التي استخدمها جوجول في اعماله الاولى هو ٣ر٥ ٪ .

وفي مجموعته الثانية ( من الروايات والكوميديات ) ارتفع هذا المعدل الى ٨ر٥ ٪ ، وبلغ في المجموعة الثالثة ( الجزء الاول من

نفوس ميتة ) ٣ر١٠ ٪ واخيرا ( في الجزء الثاني من نفوس ميتة ) شغل الاصفر ٨ر١٢ ٪ من اهتمامات جوجول اللونية ، ولقربه من الاصفر ، فان الاخضر يتحرك تبعا لذلك بنسب تتراوح ما بين ٦ر٨ — ٧ر٧ — ٦ر٩ — ٦ر٢١ في المائة . ومعا ، يشتغل هذان اللونان اكثر من ثلث لوحة الوان جوجول في عمله الاخير .

ولا يشتمل ذلك على النسبة المئوية ٨ر١٢ من مصادر اللون الذهبي ويشير بيليي الى ان :

**... ان اللون الذهبي في الجزء الثامن من « نفوس ميتة » ليس هو ذهب الاواني الذهبية أو الخيط الذهبي ، ولكنه لون الكنائس والصلبان ، الذي يرفع من الدور التأثيري للكنيسة الارثوذكسية ، ان رنين « الذهب » يوازنه الرنين الاحمر ، لمجد القوزاق مع أفول الخط البياني للاحمر وصعود بيانيات الاصفر والاخضر ، فان هذا المجلد الثاني يتحرك مبتعدا الى لون قد ينعزل بعيدا عن أطياف « أمسيات في القرية » ...**

بل أن ما يبدو أكثر بعثا للرعب هو الدرجة القاتلة للاصفر اذا ما استعدنا الى ذاكرتنا كيف ان هذا كان على وجه الدقة النطاق اللوني الذي سيطر على عمل فني آخر تم ميلاده في غسق حزين — صورة رسمها « ريمبراندت » لنفسه في سن الخامسة والخمسين .

ولنتجنب تهمة التعرض أو الهوى في وصف لون هذا الرسم ، فاني أذكر هنا وصف ( ألن ) .. لا وصفي أنا ، لهذا العمل ، اذ كتب عنه في مقالته عن المسائل الجمالية وارتباطها بالمسائل النفسية . (١٣)

**... كافة الالوان داكنة وكئيبة ، تخف فقط في الوسط . هذا الوسط هو خليط من أخضر غير صاف ورمادي مصفر ، مختلط ببني باهت ، اما الباقي فيكاد يكون اسود .**

هذه الدرجة من الاصفر ، الذائبة في الاخضر غير الصافي والبني الباهت يؤكد تناقضها مع الجزء الاسفل من الصورة :

**... ويمكن رؤية بعض الدرجات الحمراء أسفل الصورة فقط . محملة بعضها فوق الاخر ، ولكن بمساعدة ، أكثر أو اقل، سمك وعظم كثافة ، نسبيا ، للون ، فانها تخلق تعبيرا متناقضا بوضوح مع باقي الرسم ...**

ومن العسير علينا في هذا المجال أن نتجنب الاشارة الى الصورة البائسة لريمبراندت العجوز التي قدمها استكندر كوردا وتشارلز لوتون في فيلم « ريمبراندت » وكما كان لوتون متأنقا مهندما كما بدا في المشاهد الختامية ، فان محاولة ما ، لم تبذل لعكس هذه الدرجة اللونية المأساوية ، النموذجية للراحل ريمبراندت ، بمكافىء سينمائي من درجة ضوئية .

ولقد اصبح من الواضح ان الكثير من الخصائص التي نعزوها الى اللون الاصفر تشتق من جاره المباشر في الطيف ــ الاخضر . والاخضر من ناحية أخرى ، مرتبط بشكل مباشر برموز الحياة ــ براعم الوريقات الصغيرة ، الاوراق ، والهيكل الخضري نفسه ــ كما يرتبط ارتباطا وثيقا برموز الموت والفناء . تعفن الاوراق ، والاوحال ، والظلال على وجه فارقته الحياة .

وليس هناك حد لما يمكن أن تسوقه من أدلة على ذلك ، ولكن أليس لدينا ما يكفي لان نسأل أنفسنا ، أيحتمل أن يكون هناك شيء مشؤوم في طبيعة اللون الاصفر ؟ ألا يمس هذا شيئا أكثر عمقا من مجرد الرمزية التقليدية والصلات المألوفة أو العرضية ؟

للاجابة على هذه الاسئلة ، يتعين علينا أن نولي وجهنا شطر تاريخ تطور المعاني الرمزية في حدود ألوان معينة . هناك ، لحسن الحظ ، عمل ناضج للغاية عن هذا الموضوع كتبه فريدريك بورتال . نشر لاول مرة عام ١٨٥٧ : الالوان الرمزية في العصور القديمة ، وفي العصور الوسطى ، والعصور الحديثة !

وكان لهذا المرجع « المعنى الرمزي » للون ما يقوله ونورده هنا عن اللون الذي يعنينا نحن في هذا المجال ــ الاصفر وكيف ان أفكار الغدر والخيانة والخطيئة استطالت لتصبح ذات ارتباط به .

« خصصت اللغات الالهية والمقدسة مع الوان الذهب والاصفر اتحاد الروح مع الله ، وبالعكس ، الفحشاء بمعنى روحي . وفي الاحاديث النبوية ، يصبح هذا رمزا ماديا يمثل الحب الشرعي كما يمثل الفحشاء الشهوانية التي تفصم عرى الزواج ...

وكانت التفاحة الذهبية عند الاغريق رمزا للحب والالفة ، وتمثل على العكس ايضا ، التنافر وكافة الشرور التي تجري في سياقها ، ويبرهن قضاء باريس على هذا ، كاتالنتا ، بينما كانت أتالنتا تجمع التفاح الذهبي من حديقة هسبيريدير * ، تقهر في السباق وتصبح جائزة للفائز (١٤) .

ومما هو ذو طرافة خاصة ، برهان بورتال عن احدى السمات التي توجد في كافة الامور الاسطورية مرتبطة بهذا اللون : المعاني المتناقضة في الذهن . ( يمكننا أن نجد تفسيرا لهذه الظاهرة في تلك الحقيقة القائلة بانه من المراحل المبكرة من تطور نفس المفهوم ، المعنى او الكلمة ، تتعادل في تمثيلها نقيضين مطلقين . ولقد أظهر بورتال أن للاصفر صلات قديمة متعادلة بوحدة الحب و « الفحشاء» ويقدم هافيلول ايليس تفسيرا مقنعا لهذه الظاهرة في المثال الخاص « بالاصفر » .

وكان من الواضح أن مجيء المسيحية قد قدم شعورا جديدا فيما يتعلق بالاصفر ... ولا ريب ان ذلك كان منفتحا الى درجة كبيرة للغاية . أنه حصيلة جماع تقدر للمسيحية من العالم الكلاسيكي ورفضها لكل شيء يقف رمزا للمرح والعزة . وكان الاحمر والاصفر هما اللونان المحببان لذلك العالم . وكان حب الاحمر ذا جذور اكثر ثباتا وتأصلا في طبيعة البشر من أن تقوى المسيحية على اقتلاعه في مجموعة ، الا ان الاصفر كان يحتل النقطة الاقل مقاومة وهنا حقق الدين الجديد انتصارا . واصبح الاصفر لون الحسد .

---

* — هسبيريدير Hesperider حديقة في الطرف الغربي من العالم: ثمارها تفاح ذهبي ( أسطورة قديمة ) ( المعرب ) .

**اصبح الاصفر لون الغيرة والحسد ، والخيانة وكان يهوذا % يرسم في عباءة صفراء وفي بعض البلدان كان اليهود يجبرون على لبس هذا الملبس . وفي فرنسا وفي القرن السادس عشر كانت بيوت الخونة والاثمين تلطخ باللون الاصفر . وفي أسبانيا كان الزنادقة المرتدون مجبرين على حمل صليب اصفر من باب التكفير . وكانت محاكم التفتيش تطلب منهم الظهور في الاماكن العامة مرتدين ملابس التكفير وحاملين سمة صفراء .**

**وكان ثمة سبب خاص يدعو المسيحية للنظر بعين الريبة والشك الى اللون الاصفر . فلقد كان هو اللون المرتبط بالحب الفاجر . كان ارتباطه في البداية بالحب الشرعي .. غير ان العاهرات في اليونان ، والى حد كبير في روما ، بدأن في استغلال تلك الصلة(١٥).**

في احدى المحاضرات التي تصادف لي سماعها ، وكان يلقيها الاكاديمي الراحل ، « مار » ، أوضح الظاهرة الاساسية لازدواج المعنى وتناقضه في الكلمة Kon التي هي اصل لكل من الكلمة الروسية Kon-Yetz التي تعني نهاية ، واصل ايضا لواحدة من اقدم الكلمات الروسية ، Is-Kan-I وتعني بداية .

وتحوي اللغة العبرية القديمة مثالا مشابها لذلك في كلمة Kodesh التي تحمل المعنيين ، مقدس ، و( غير مقدس ) . وقد عرفنا سابقا كلمة Tabu التي تعني (النظيف) و(غير النظيف)، كما سبق ايراد ان جوجان ذكر ان Manao tupapau لها معنى مزدوج : ( انها تفكر في الشبح ) و( الشبح يفكر فيها ) .

ويتبقى في حلقة اهتمامنا الحالي بافكار الاصفر والذهب ، اننا نستطيع ان نلاحظ حالة اخرى لازدواج المعنى وتناقضه : ذهب، رمز لقيمة ثمينة ، ويستخدم مجازا أيضا بمعنى دنس . هذا أمر صحيح بشكل عام كما في الامثلة التي نوردها فيما يلي عن أوروبا الغربية ، كما انه أمر صحيح ايضا في اللغة الروسية التي تحتوي على التعبير Zolotar Zoloto يعني الذهب ) ، الذي له معنى خاص هو ( منظف المجاري ) .

وسوف نرى ايضا ان تفسيرا ايجابيا ، لبريق اللون الذهبي أو الاصفر يحتوي على قاعدة ( حسية مباشرة ) وانه في هذا

تتشابك كلية ، الصلات الخارجية الهامشية لكل مـــن ( شمس ، ذهب ، نجوم ) .
ولقد نوه بيكاسو هو الاخر عن هذه الصلات الخاصة قائلا :

**« هناك رسامون يحولون الشمس الى بقعة صفراء ، الا ان هناك آخرون ، بمساعدة فنهم وذكائهم يحولون بقعة صفراء الـى شمس » (١٧) .**

وفان جوخ ، الذي يمثل اللون الاصفر عنده حيوية خاصة ، ينحي جانبا الصلات الشريرة للون الاصفر التي استخدمها في لوحته، « مقهى الليل » ، ويقف مخاطبا الرسامين الذين ، يحولون بقعـــة صفراء الى شمس ، فيقول :

**« .... بدلا من ان احاول ان اعيد انتاج ما هو امام عيناي بالضبط ، فاني استخدم اللون ، بشكل تحكمي ، لاعبر عن نفسي اجبارا . حسنا دع هذا يتمشى مع ما تذهب اليه النظرية ، غـير اني ساعطيك مثلا لما اعني .**

**قد اود ان ارسم لوحة لوجه فنان صديق ، رجـــل تراوده احلام عظام ، رجل يعمل كما يغرد العندليب ، لان تلك هي طبيعته. فهو رجل معتدل ، واود انا ان اضع في الصورة تقديري انا .. حبي له . لذا فانا ارسمه كما هو بكل ما استطيع من صدق وإخلاص.. كبداية .**

**الا ان الصورة لم تكتمل بعد . ولاكمالها ، فاني ساغدو الان، ملونا ، اي واضع تحكمي للون . ابالغ في صفاء وجمال الشعر ، اصل حتى الى الدرجات البرتقالية .. الى الكروميه .. الىالاصفر الليموني الخفيف .**

**ووراء الرأس ، بدلا من رسم الحائط العادي للحجرة ، ارسم اللانهاية ، خلفية صافية من الازرق الغني القوي ... اكثف مـا استطيع ان ابتكر . ومع مزج بسيط بين الراس الوضاءة .. مـــع الخلفية الزرقاء الغنية ، احصل على تاثير مبهم كالنجمة في اعماق سماء زرقاء ... (١٨)**

ان المصدر الايجابي للاصفر في المثال الاول هو « الشمس » ( بيكاسو ) وفي الثاني « نجم » ( فان جوخ ) .

دعنا نأخذ صورة متخيلة اخرى للون الذهبي الاصفر — واجدين اياها في « رجل تراوده احلام عظام » — دالت ويتمان ذاته ، « متعجلا متوغلا خلال الفضاء ، متعجلا متوغلا خلال السموات والنجوم » :

**« رسم الرسامون مجموعاتهم المحتشدة ، ورسموا الهيكل المركزي لكل هذا .**
**ومن رأس الهيكل المركزي تنتشر هالة ، اكليل شعاعي من ضوء في لون الذهب .**
**ولكني انا رسمت الاف الرؤوس ، ولكني لم ارسم رأسا واحدة دون هالتها من ضوء ذهبي اللون ،**
**من يدي ، من عقل كل رجل وامرأة ، ينبع ، متألقا ساطعا الى الابد » (١٩) .**

لا بد وان ويتمان قد احب اللون ، الا انه أحبه بالقدر الكافي، لا ليقصر تطبيقه على استخدام واحد . ان اوصافه للطبيعة مليئة باستخدام « ايجابي » للاصفر ، الذي يتسع وينمو الى مناظر وسهول طبيعية رحبة ، دافئة « ايجابية » :

**يظهر النبت ويتراكم .. ينتصب عند المنحنى خصيبا ناضرا ،**
**والسهول تطرح ذكورا ، وافية الحجم ذهبية (٢٠)**
**انا ارى مرتفعات الحبشة ،**
**ارى قطعان الماعز ترعى ، وارى شجرة التين ، والتمر هندي والبلح ،**
**وارى حقولا من القمح ومساحات من الخضرة والذهب (٢١).**

وتحظى كاليفورنيا بعناية ذهبية خاصة :

**دائما تلال كاليفورنيا الذهبية وتجاويفها ، والجبال الفضية في المكسيك الجديدة ... (٢٢)**
**مهرجان كاليفورنيا المشع الذهبي ،**
**الدراما الفجائية الجميلة ، والسهول المشمسة الفسيحة ... (٢٣)**

ومن بين العلاقات الايجابية الهامة التي يصنعها ويتمان ، مع الاصفر ، موضوع يخصه هو اكثر مما يخص الطبيعة ــ موضوع العمل :

**عند المنحنى تجاه حافة السوسنات ،**
**يعمل سنان السكين ، امام عجلته ، يحد من سكين كبير ،**
**مائل .. قابض عليها بعناية ، الى الحجر ، وبالقدم والركبة ،**
**وبضغطه مقاسه ، يدير بسرعة ، بينما هو يضغط بيد خفيفة ، الا انها حازمة ،**
**فتنطلق ، مقذوفات ذهبية وافرة ،**
**تتلألأ ، من العجلة (٢٤) .**

ومن اغنية « الفأس العريضة » :

**والشظايا زبدية اللون ، تتطاير في نثار كبير ورقائق ...**

ورغم المفتاح الرئيسي القوي الذي فيه اختبرت هذه الالوان الصفراء ، فهناك ايضا المفتاح الاصفر ــ تم سماعه اولا في الممرات الريفية لغروب الشمس .. الذي منه التحول الى الموت ، وكبر السن يبرز خلال صور مباشرة :

**شعاع الشمس الغاربة ، الاصفر الرائق المتحدر**
**موسيقى ، موسيقى ايطالية في داكوتا (٢٥) .**
**صور لربيع يزدهر ، والمزارع ومنازل .**
**مع امسية الشهر الرابع ، مع غروب الشمس ، والدخان الرمادي الصافي الوضاء ..**
**مع طوفان من اصفر الذهب الزاهي ، الكسول المتراخي ،**
**لشمس غاربة محرقة ، يملؤ الهواء .. (٢٦)**
**مار بالقمح المنتصب كالرمح الاصفر ،وكل حبه ، من ردائها في الحقول البنية الداكنة ، تبزغ .**
**مار بشجرة التفاح، نوارات بالابيض والاحمر الوردي، في البساتين،**
**تحمل رفاتا الى حيث ترقده في القبر ،**
**ليلا ونهارا يرحل كفن (٢٧) .**

ومن : « هامات الزمن القديم الخفاقة »

**المشهد الهادىء ــ الجلسة الذهبية ، صافية رحبة ...**

واخيرا يصبح الاصفر لون وجوه الرجــال الجرحى والنساء العجائز ــ ويضاف الى النطاق اللوني لانحلال الموت :

**ضمدت جرحا في الجنب .. عميق .. عميق ..**
**ولكن لم يمض يوم او اثنين .. لارى الاطار كله قد تبدد وهوى**
**وانظر الى المحيا الاصفر المزرق**
**انه وجهي مصفرا مجعدا عوضا عن وجه امرأة عجوز ،**
**وجلست منخفضة في كرسي قاعه قش وبعناية اخذت ارتق**
**جوارب حفيدي . (٢٩)**

وفي « اكليل الزهور الشاحبة » :

**على نحو ما لم اكن مستطيعا ان ادعها تذهب، رغم كونها جنائزية ،**
**دعها تعود ، فورا ، لتبقى هناك موقوفة ،**
**بالاحمر الوردي ، بالازرق ،بالاصفر ، كلها مبيضة ، والابيض**
**الان .. رمادي مغبر ...**

الا ان المرء يستطيع ان يكتشف بين استعمالات « هوايتمان » لهذا اللون ، تلك الاستعمالات المشعة المتنوعة ، انه يصنع بعض التمايز في استخدامه « لظلال » الاصفر ، ذات الاختلافات الماهرة، والتي تتدرج في اختلافها على طول طريق من ذهبي الى « اصفر ، مبيض كله » .

وبعودتنا الى مرجعنا ، ينبؤنا « بورتال » بمرحلة في تطور « تقاليد الاصفر » في العصور الوسطى .. ان اللون الوحيد الذي كان قديما ذا دلالة على تناقضين في آن واحد ، قد كابد « عمليــة تسويغ » ، وبرز « كنغمتين متمايزتين » ، كل تمثل نصفا واحدا لما كان عليه فيما سبق معنى مزدوجا :

**... فرق المراكشيون بين الرمزين ، باستخدام ظلين مختلفين:**
**اصفر ذهبي ، يشير الى القصد العاقل الطيب ، واصفر شاحــب**
**يعني الخيانة والغش ... (٣٠)**

ولقد اعطى ربابنة الدين في اسبانيا العصور الوسطى تفسيرا اضاف فائدة جديدة لنا :

**... اعتبر ربابنة الدين ان فاكهة الشجرة المحرمة كانت ليمونة ، بتعريض لونها الشاحب وحامضيتها الى اللون الذهبي وحلاوة البرتقال او التفاح الذهبي ، تبعا للتعبير اللاتيني .**

وذهب هذا التقسيم الفرعي الى ابعد من ذلك :

**في فن صناعة الدروع وتشكيلها ، يعتبر الذهب رمزا للحب، للدوام والعقل ، وبالتقابل ، ما زال الاصفر ، في وقتنا هذا ، يشير الى ، عدم الدوام ، والغيرة والفسق .**

وبذا تواجد التقليد الفرنسي الذي اشار اليه « اليس » وهو الدهان الاصفر الذي كان يلطخ ابواب الخونة ( امثال شارلز دي بوربون لخيانته ايام حكم فرانسيس الاول ) . وكان الرداء الرسمي للجلاد في اسبانيا العصور الوسطى يوصف على ان له لونين ، الاصفر والاحمر : الاصفر يرمز الى خيانة المحكوم عليه ، والاحمر الى العقاب .

وهنالك المصادر الغامضة التي منها حاول الرمزيون استخراج معاني لونية « ابدية » ولتحديد التأثيرات الثابتة للالوان على النفس البشرية .

ولكن اي تشبث كان في الحفاظ على التقاليد في هذه الشؤون !

انها بالتحديد هذه المعاني التي تم الحفاظ عليها ، مثلا ، في اللغة العامية السرية بين لصوص باريس ( السنيم ) . وهي لغة مليئة بالفكاهة والتخيل الشعبي .

افتح معجما ( قاموسا ) من المعاجم الكثيرة لهذه اللغة ، على كلمة Jaune ( اصفر ) تجد :

**الاصفر ــ اللون المخصص للازواج المخدوعين : غسلته زوجته بالاصفر من رأسه حتى قدميه ، يعني جعلته زوجته ديوثا بشكل مربع ــ حقل اصفر ، حقل جميع الرجال ، فيه ، ديوث . (٣١)**

وليس هذا هو كل شيء . لقد ذهب تفسير الخيانة الى ابعد من ذلك

**( د ) الاصفر — عضو نقابة عمال معادية للاشتراكية .**

يوجد هذا الاستخدام للتعبير ، في عديد من البلدان . كثيرا ما سمعنا « الدولية الثانية » يشار اليها على انها « الدولية الصفراء » . و« اتحاد العمال الاصفر » تعبير معتاد في كثير من الاماكن ، بينما تعرف اميركا « اتفاقية اللون الاصفر » .

ويوصف بالاصفر ، كون للخيانة ، خونة الطبقة العاملة !

وخلال وسيلة الافلام . جعل البرتو كافالكانتي اللون الاصفر يتخذ استعمالا عاما كوصف لواحد من احط هؤلاء الخونة — القيصر الاصفر * .

ومشابه قريب ( للسيم ) الباريسي ، اللهجة العامية و(السيم) في اميركا وانجلترا ، اللتان تقرفان التعاريف نفسها بالاصفر .

ويوضح « المعجم الحديث للهجة العامية » لعام ١٧٢٥ ، ان الاصفر ، بمعنى الغيرة ، هو في الاصل اصطلاح للعالم السفلي في لندن (٣٢) .

وفي معجم « العامية ومشتقاتها في الماضي والحاضر » ، وهو المعجم الاصل لكل المعاجم الحديثة للعامية ، قدم مؤلفوه تفسيرا اكثر قدما ورحابة لهذا اللون :

**اصفر ( عامي قديم ) .. شامل للغيرة ، والحسد ، والكآبة...**

**... وايضا في عبارة تجري مجرى المثل : يلبس جوربا اصفر قصيرا ( او بنطلون قصير اصفر ) — ان يكون غيورا ...**

**... ان يلبس جوربا اصفر — ان يكون ديوثا ... (٣٣)**

ويستحضر واضعو المعجم ، شكسبير ، للشهادة :

**... مدني كبرتقالة ، وبعض من عقدة الغيرة تلك**

**( ضجيج كبير على لا شيء ، الفصل الثاني منظر ١ )**

**... مع كآبة خضراء وصفراء ...**

---

*** فيلم مكون من علبتين ( بوبينتان ) ساخر ، انتج لميشيل بالكون ، ١٩٤١ .**

**( الليلة الثانية عشرة ، الفصل الثاني منظر ٤ )**

**... بين كافة الالوان ، لم يكن اصفر* ، خشية ان تتوهم هي، كما فعل هو ، اطفالها لا اطفال زوجها !**

**( قصة شتاء ، الفصل الثاني ، منظر ٣ )**

والعامية الاميركية ، في هـــذا المقام بشكل خاص ، حافلة بالالوان :

**بكبد مصفر — بجبن**

**جرى اصفر — جبن ، انتفاء امكانية الاعتماد على النفس .**

**كلب اصفر — شخص خائن ، شخص جبان .**

ويوجد معنى اخر للاصفر في التعبير ، « مادة صفـــراء » — نقود ( او ، في بعض الاحيان ، عملة مزيفة ) . ان امتزاجا ما بين هذا المعنى والمعنى الاخر الاكثر « تقليديا » يولـــد تلـــك العبارة المستلهمة ، المتشكلة من « اشترى » و« خيانة » — « الصحافـــة الصفراء » .

على اية حال ، هناك ما هو اكثر طرافة ، وهو ، ان هـــذه « المعاني الرمزية » للاصفر ، لا يحددها الاصفر نفسه كلون .

لقد رأينا أن هذا التفسير نتج ، قديما ، كنقيض آلي ، للدرجة الايجابية للاصفر ، التي تبعثها الشمس .

لقد تكونت سمعته السلبية ، في العصور الوسطى ، مـــن مجموع « دلالات لونية » متعلقة بتداعي المعاني ، اصبحت متسعة النطاق . ولقد وجد العرب في هذا اللون « خفوتا » أكثر مما وجدوا به من « لمعان » . ورأى ربابنة الدين في الاصفر « شحوبا » اكثر مما فيه من « حيوية » ، ولقد اعطوا المحل الاول لحاسة تداعي الافكار بين : « الخيانة » ، وحاسة او مذاق الليمون في تميزه عـــن حلاوة البرتقال !

وهذا الاستعمال ايضا اخذ به في لغة ( السيم ) . وهناك تعبير فرنسي شعبي ( ضحك اصفر ) . وفي قصة بلزاك «باريس المتزوجة» نرى عنوان الفصل الثالث « البسمات الصفراء » . ويعطي بطرس ماك اورلان ، احدى قصصه عنوان « الضحك الاصفر » . ويمكن ان نجد ايضا هذا التعبير في معجم Parisisms ( باريزيزم )

الذي أشرنا اليه سابقا . فما معناه ؟

ويمكن ان نجد شبيها مماثلا تماما في كل من اللغتين الانجليزية والروسية : بستمة مرة . ( وفي الالمانية ايضا) . والحقيقة الطريفة هنا هي انه حيث يستخدم الفرنسيون تعريفا لونيا ، تستخدم هذه اللغات الاخرى دلالة ذوقية مطابقة . ويمدنا ذلك الليمون الخاص بربابنة الدين الاسبان ، بمفتاح للمصطلحات .

ولقد استمر تقليد تقسيم معاني الاصفر تبعا لتداعي المعاني على يد جوته . وكانت استعمالات تداعي المعاني التي يضعها جوته، بين اللون والتكوينات . الا انه يقدم محاولة ( سيكلوجية ) نفسية، بزوج جديد من الافكار : نبيل (Edel) و« خشن فظ » (Unedel) التي هي الاخرى صدى لبواعث اجتماعية !

ومن الفصل الرابع ، المعنون « تأثير اللون فيما يختص بالعلاقات الاخلاقية » ، من « فابينلهير » لجوته نورد :

**الاصفر**

**٧٦٥ ــ انه اللون الاقرب الى الضوء ...**

**٧٦٦ ــ في اعلى درجات صفائه ، يحمل دائما طبيعة اللمعان، ويكون له الشخصية الهادئة ، المرحة ، المثيرة في رقة .**

**٧٦٧ ــ في حالة استخدامه في الملابس ... الستائر .. ( السجاجيد ) الخ.. فانه يكون لائقا محببا .**

**ان الذهب في حالة نقائه وعدم اختلاطه بشوائب ، لا سيما ، اذا ما اضيف اليه تأثير الصقل ، فانه يعطينا فكرة جديدة رفيعة عن هذا اللون ، وفي حالة ، مثلا ، وجوده على الحرير ( الاطلس ) ، فان الاصفر القوي يعطي تأثيرا بالفخامة والرفعة ...**

**٧٧٠ ــ وعلى اية حال ، لو ان هذا اللون في حالة نقائه واشراقه يكون محببا ، مقبولا ، يبعث البهجة ، وفي اقصى قوته يكون هادئا ساميا ، فانه من جهة اخرى يكون قابلا للتلويث، وينتج تأثيرا شديد السوء ، لو انه وضع في شكل تلطيخ وبقع ، او انه ، الى درجة ما ، يميل الى جانب النقص والسلبية. وبذا ، فان لون الكبريت الذي يميل الى الاخضر به شيء ما غير محبب .**

**٧٧١ ــ عندما يخالط لــون اصفــر اسطحا خشنة معتمة ، كقماش رخيص ، أو لباد أو ما شاكلهم ، والذي عليهم لا يظهــر في كامل قوته ، فان التأثير السيء الذي اشرنا اليه يصبـــح واضحا. وبتغيير طفيف ، ملموس بالكاد، فان الطابع الجميل للنار والذهب ، يتحول الى طابع يستحق ان يتصف بالدناسة، وينقلب لون الشرف والمرح الى عار واشمئزاز . ومن المحتمل ان تكون القبعات الصفراء للمفلسين ، والدوائر الصفراء على عباءات اليهود ، ترجع في اصلها الى هذا الطابع ... (٣٥)**

وقبل ان نتقدم الى ابعد من ذلك في « طريقنا الاصفر » (الذي يبدو انه قد ارسانا بين ما احيــاه النازي مــن ظلمات العصــور الوسطى ! ) دعنا نذكر بعض الحقائق عن اللون الاخضر جار اللون الاصفر في التحليل الطيفي للضوء . وتبدو هنا ايضا الصورة نفسها. فلو ان الاخضر في ايضاحه الايجابي ، يتطابق مطابقة تامة مــع الصورة الاولية التــي سبق افتراضها ، فــان تفسيره « الشريــر المشؤوم » مقرر ايضا ، كالجانب « السلبي » للاصفر ، ليس فــي علاقاته المباشرة ، ولكن نتيجة لرغبتين متضادتين متزامنتين فــي الذهن .

ففي تفسيره ، او مدلوله الاول ، يكون الاخضر رمزا للحياة ، التجدد ، الربيع .. الامل . وفي هــذا تتفــق الديانات المسيحية والصينية والاسلامية . فمن المعتقد ان محمدا كــان يلازمه طيلــة اللحظات الحرجة في حياته « ملائكة ذوو عمامات خضراء » ، وبذا فان « البيرق الاخضر » أصبح « بيرق النبي » .

ويلازم هذا ، ويتضمنه ، بعض التفسيرات المتناقضة ، فان لــون الامل ، هو ايضا لون اليأس وفقدان الامل : ففــي المسرح اليوناني ينقل اللون الاخضر الداكن للبحيرة ، معنى مشؤوما فــي ظروف معينة .

هذه الدرجة اللونية للاخضر تحتوي ازرقا قويا . ومن المشوق انه في المسرح الياباني ، حيث الرمزية اللونيــة ترتبط ارتباطـــا « وثيقا » بتخيل خاص ، تلبس الاشباح الشريرة اللون الازرق .

وفي خطاب ورد لي ( في ٣١ اكتوبر ١٩٣١ ) مـــن ماساري كوباياشي ، مؤلف المسرحية المتقنة عن « كومادوري » ( التي قدمت

على مسرح كابيوكي * ) كتب في رسالته يقول :

... ان الالوان الاساسية التي استخدمت في كومادوري ، هي الاحمر ، والازرق . الاحمر ساخن وجذاب . والازرق — على العكس — لون الاشرار ، وفيما بين المخلوقات غير الطبيعية ، فهو لون الاشباح والشياطين ...

ولدى بورتال ما يقوله عن الاخضر نورده :

الاخضر كغيره من الالوان ، له معنى لعين ، وكما كان رمزا لتجدد وعودة الارواح للميلاد مرة اخرى ، وللعقل ، فانه يعني ايضا، في مقابل هذا ، الانحلال الخلقي والجنون .

ويعطي المتصوف السويدي ، « سويدينبورج » عيونا خضرا للمجانين في الجحيم . وفي نافذة في كنيسة شارترز رسوم لاغراء المسيح ، فيها ابليس له جلد اخضر وعيون خضراء متسعة ...

والعين ، في تقاليد الرمزية ، تدل على الذكاء ، ضوء العقل ، قد يحولها الانسان نحو الخير او الشر ، ابليس او منيرفا، الحماقة او الحكمة ، وكل منهما تتمثل بعيون خضر .

وباشتقاق الاخضر من الاشياء الخضراء ، أو اللون الاصفر من الاشياء التي بها هذا اللون ، وبرفع الاخضر الى « اخضر ابدي » او الاصفر الى « اصفر رمزي » ، فان الفنان الرمزي الذي يقدم هذا العمل الرائع ، لهو قريب شبيه الى حد كبير بالرجل المجنون الذي كتب عنه ديدرو الى مدام فولاند :

.... ان صفه جسدية واحدة يمكن أن تؤدي بالذهن وهو منشغل بها الى متنوعات من الاشياء لا حدود لها . لنأخذ لونا ، الاصفر ، مثلا : الذهب أصفر ، الحرير أصفر ، القلق أصفر ، المرارة صفراء ، القش أصفر ، وكم من آلخيوط الاخرى ليس لهذا الخيط ، الذي نحن بصدده ، اتصالٌ بها ؟ أن الاختلال العقلي ، والاحلام ، والمحادثات المتجولة ، تتكون في مرورها من موضوع الى ما يليه بواسطة بعض من صفة عامة

---

* — كابيوكي ، مسرح ياباني شعبي يصحبه الغناء والرقص ( المعرب )

والرجل الفاقد عقله يكون على غير وعي بالتحول . انه يقبض في يده على حد لامع لقشة صفراء ، ويصيح قائلا انــه قبض عــلى شعاع من أشعة الشمس (٣٧) .

لقد كان هذا المجنون فناناً تشكيليا فوق العادة ، اذ أنه لم ير ، كما حدث ، سوى ( شكل ) شعاع الشمس واصفرار اللون ، أنه لا يرى الا ( الخط واللون ) . ولهذا اللون والخط ، مستقلان تماما عن ( المحتوى المحدد للشيء ) ، يعطي هو معنى ، يقرره هو بذاته منفردا .

وهو في هذا يشابه جــده الاعلى ، الــذي عاش في زمــن المعتقدات السحرية . واذن تتحــدد ايضا ، المعانــي للاصفر ، ( من ذاتــه ) .

لقد كان الهنود القدماء يقومون بعمل شعائر متقنة ، قائمة على علاج المثل بمثله بالطرق السحرية ، لشفاء مرض اليرقان الاصفر ، وكان الهدف الاساسي من هذه الشعائر هو ابعاد اللون الاصفــر الى مخلوقات صفراء والى اشياء صفراء ، كالشمس مثلا ، التي اليها ينتسب ، على الوجه الاصح ، وليكتسبوا للمريض لونا احمــر صحيا من مصدر حي قوي ، أي من ثور احمر . وبهذا القصد يتلو أحد الكهنة الرقية التالية : « الى أعلى ، الى الشمس ســوف يذهب منك ألم القلب ، ومرض اليرقان : وبلون الثور الاحمر سوف ينبعث فيك النماء ! ننميك بالالوان الحمراء ، على طول حياة مديدة. هل لهذا الشخص ان يعافى من المرض ، وينطلق خالصا من اللون الاصفر !... » ثم من أجل تحسين لونه باستئصال شأفة اللون الاصفر ، فانه أولا يلطخه من قمة رأسه حتى أخمص قدميه بحساء أصفر مصنوع من الكركم أو بنوع آخر معين ، من نبات أصفر ، ثم يرقده على فراش ، ثم يربط ثلاثة طيور ، ببغاء ، وسمانه ، وابــو فصاده أصفر ، بخيط أصفر الى احد أرجل الفراش ، وبعد هــذا يصب ماء على المريض ، ليغسله تماما من الحساء الاصفر ، ومعه، طبعا ، ينتقل اليرقان الاصفر الى الطيور .... وكان القدمــاء يعتقدون انه اذا ما نظر شخص يعاني اليرقان ، بحدة الى كــروان جبلي ، واذا ما نظر الكروان بثبات اليه ، فانه يشفى من مرضه.

يقول بلوتارخ ، وهكذا حـال المخلوق ، وهذا طبعـه ، أن يستخرج ، وان يستقبل المرض ، الذي ينتقل ، كالينبوع ، خـلال البصر !.... وفضيلة الطائر لا تكمن في لونه ، ولكن في عينيـه الذهبية الكبيرة، التي ، بالطبيعة ، تستخرج اليرقان الاصفر . ويشير « بليني » ، هو الاخر ، الى أن هناك حجرا ، المفروض فيه انـه يشفي اليرقان لان صنف لونه يبدو كما لو كان مـن جلد مصـاب باليرقان . ويعرف اليرقان في اليونانية الحديثـة باسم « المرض الذهبي » ، ومن الطبيعي جدا انه يمكن ابراءه بالذهب (٣٨) ».

ولا يجب ان نقع نحن في الخطأ ، خطأ المجنون أو خطأ الساحر الهندي ، الذي يرى القوى الشريرة للمرض ، او القوة الضخمـة للشمس كما لو كانت تكمن وحسب في اللون الذهبي .

واذا ما عزونا الى اللون مثل تلك المعانـي المستقلـة ذات الكفاية الذاتية .

واذا ما استخرجنا اللون من « الظاهرة المحددة التـي كانت المصدر الوحيد للعقدة الملازمة في الافكار والعلاقات » .

واذا ما بحثنا عن صلات مطلقة للون والصـوت ، اللـون والعاطفـة ،

واذا ما استخرجنا تحديدا جامدا للون في نظام للالوان تعمل ( من اجل ذواتها ) .

فاننا لن نصل الى شيء ، أو ما هو أسوأ ، سوف نصل الى نفس مصير رمزيي النصف اخير من القرن التاسع عشر الفرنسيين، الذين كتب عنهم جوركي قائلا :

.... علينا ، هم يقولون لنا ، أن نربط بكل حرف ، احساسا نوعيا خاصا (أ) مع برد (د) على حنين «(ي)» مع خوف، الخ.. : وبعد هذا علينا أن نطلي هذه الحروف بالالوان ، كما فعل ريمبود ، وبعد ذلك نعطيها اصواتا ، مستحضرين اياها الـى الحياة ، جاعلـين من كل حرف كائنا عضويا صغيرا حيا . وبالانتهاء من ذلك ، نستطيع أن نبدأ في تجميع هذه الكلمات .... (٣٩) .

ان الضرر الناتج من مثل هذا المنهج من التلاعب بالعلاقات المطلقة ، لهو متضح بذاته .

ولكننا اذا أمعنا النظر في نسق العلاقات « المطلقة » التي ذكرناها سابقا فلسوف نتكشف انه في كل اقتباس ، تقريبا ، مما أوردناه ، يتحدث مؤلفه لا عن « العلاقات المطلقة » ، ولكن عن ( صور ) يربط بها مفهومات « شخصية » عن اللون . وانه لمن هذه المفهومات المختلفة ان تطورت ( المعاني ) المتباينة ، تلك المعاني التي ينسبها مختلف هؤلاء المؤلفين الى اللون نفسه .

يبدأ « ريمبود » مقررا في حزم : « أ » أسود . « ى »، « أبيض » ، وما الى ذلك ولكنه في السطر الثالي يعطي وعدا :

**يوما ما سوف احدد مسقط رأسك الذي منه شببت ....**

وباستطراده فانه يكشف الغطاء عن هذا « السر » ليس وحسب سر تشكيل علاقاته اللونية الصوتية ، الشخصية ، ولكن عن « القاعدة » التي على ضوئها تتحدد عند كل مؤلف مثل تلك العلاقات .

وكنتيجة لحياته الشخصية ، ولتجاربه العاطفية الخاصة ، فان كل حرف حركة ينتمي عند ريمبود لمجموعة معينة محددة من صور متخيلة معقدة ، كل منها لها مصدرها اللوني .

حرف I ليس ذا لون احمر فقط . ولكن :

**I قرمزيات .. دم يتناثر .. ضحكة شفاه ، بالفة الروعة..**
**في الغضب او في النشوة الروحية للتائب .**

وليس حرف U اخضر وحسب ، ولكن :

**دوائر U اشعاعات سماوية لبحار خضراء**
**سلام مروج الحيوان ، سلام تلك**
**الخطوط التي ترسمها الكيمياء الخرافية على جباه**
**الحكماء العظيمة ....**

( اننا نستعيد الى الذاكرة ، بين ما يخص « لافكاديوهيرن » فيما جاء سابقا،شكلا من « يوناني راشد ذو غضون » ويشار اليه بالحرف X ، وهلم جرا .

ويعمل اللون هناك كباعث لا اكثر ، كما في الفعل المنعكس الشرطي ، الذي يستدعي عقدة كاملة — يكون قد لعب ذات مرة دورا فيها — الى الذاكرة ، والى المشاعر .

وعلى اية حال ، فان هناك رأيا يقول بأن حروف الحركة لدى ريمبود يستلهمهما من ذكرياته عن كتاب مبادىء القراءة ، الذي كان يستعمله ايام ان كان طفلا . ان مثل هذه الكتب الاولية، المألوفة لنا جميعا ، تشتمل على حروف ابجدية كبيرة تتلوها صورة شيء ما ، او حيوان يبدأ اسمه بالحرف نفسه . ووظيفة هذه الكتب هي ان تلصق الحرف بالذاكرة خلال الشيء أو الحيوان . والاحتمال الاكبر هو أن حروف الحركة عند ريمبود نشأت من وحي هذه « الصور وما يشابهها » . اشرك ريمبود ، مع كل حرف « الصورة» التي هي بالنسبة له ، مرتبطة بهذا الحرف ، هذه الصور لها ألوان مختلفة ، لذا فان هذه الالوان مرتبطة باحرف معينة .

وهذا هو بالضبط ما يحدث مع الكتاب الاخرين .

وعموما فان التفسير « النفسي » ، بوصفه لونا ، لهو عمل شديد التقلب ، ويصبح الامر أكثر سحقا عندما يبدأ هذا الاسلوب من التفسير في اقتحام العلاقات الاجتماعية .

وكم يغدو الامر ظريفا ، على سبيل المثال ، ان تجد في الالوان الصائرة الى زوال ، والشعر المستعار المذرى بمساحيق خاصة بارستقراطية القرن الثامن عشر بفرنسا ، انعكاسا «لعبارة» « انحسار قوة الحياة عن المجموعة العليا في البناء الاجتماعي ، التي توشك الطبقات الوسطى والثالثة ان تحتل مكانها في التاريخ » . وكم لهذه الدرجة الزائلة من الالوان الرقيقة ( المتناهية الرقة ! ) للملابس الارستقراطية ، من الدقة والكمال في ترديد صدى تلك العبارة ! على اي حال هنالك ايضاح اكثر بساطة لهذا النطاق من الوان الباستيل : ان المسحوق الذي يتساقط من الشعور المستعارة على الملابس التي هي في الواقع ، حيوية في الوانها . لذا فان هذا « النطاق من الالوان الزائلة » ينفذ الى الذكاء ، وغالبا ما يصبح مفهوما على انه « وظيفي » . انه « تلوين

وقائي » في مغزاه تماما كاللون « خاكي » (١) ، ولم تعد المساحيق المنثورة تمثل « تنافرا واختلافا » لكنها ببساطة لا تلفت الانظار .

ولطالما وضعت الالوان ، الاحمر والابيض ،تقليديا كضدين ( قبل حروب الورود (٢) بزمن طويل ) . وفيما بعد ذلك تحركت هذه الالوان في اتجاه الميول الاجتماعية ( مصاحبة تمثيل الاقسام في المراكز البرلمانية على انها « يمين » و« يسار » ) . ولقد كـــان البيض هم المهاجرون (٣) والقانونيون (٤) في كل مـــن ثورتي فرنسا وروسيا . والاحمر ( اللون المحبب لـــدى كارل ماركس ، وزولا ) يرتبط بالثورة . ولكن حتى في هذه الحالة فان هناك ( اعمال عنف مؤقتة ) . وعند اقتراب نهاية الثورة الفرنسية بدأ من تبقوا احياء من الارستقراطيين ، الذين كانوا اعتى ممثلي الرجعية ، واشدهم ضراوة ، بدأ هؤلاء تقليدا ،هو ان يلبسوا ربطات عنـــق حمراء . وفي هذا الوقت ايضا تبنت الارستقراطية الفرنسية غطاء للشعـــر يترك القفا عاريا مكشوفا . هذا الغطاء للرأس الذي كـــان يشبه قديما ما كان يرتديه الامبراطور تيتوس ، لذا نسمي هـــذا الغطـــاء ( ألا تيتوس ، اي على غرار او شاكلة تيتوس ) ، الا ان اصله الحقيقي لم يكن له صلة بتيتوس ، بغض النظر عـــن وجه الشبه الطارىء . وانما كان ، بشكل اساسي ، رمزا للكراهية الحقـــود المعادية للثورة . لانه قصد به ان تذكيرا لما حدث مـــن قطع رقاب هؤلاء الارستقراطيين الذين قدمتهم الثورة الى المقصلة . وكذا ايضا كانت المناديل الحمراء ، في ذكرى اربطة العنق الحمراء التي كانت

---

**(١) من اكسفورد : خاكي ، ترابي اللون ، أصفـــر كاب .... ( هندوستاني متـــرب ) .**

**(٢) حروب اهلية ( ١٤٥٥ ــ ٨٥ ) بين « لانكاستر » التي اتخذت شعارا لها الوردة الحمراء ، « ويورك » التي اتخذت الوردة البيضاء شعارها ( المعرب ).**

**(٣) المهاجرون : Emigrés من انصار الملكية ، هاجروا من فرنسا ابـــان الثورة الفرنسية عام ١٧٨٥ ( المعرب )**

**(٤) القانونيين : هم دعاة التمسك بالاساليب القانونية ، دون الاساليـــب الثورية ، في مقاومة الارهاب والظلم القيصري قبل الثورة الشيوعية ، وفي فرنســـا في مقاومة الملكية قبل الثورة واعلان الجمهورية ( المعرب ) .**

تزيل وتمسح الدم من على جثث « ضحايا الجيلوتين » ــ تاركة اثرا يصرخ عاليا مطالبا بالانتقام من كل مشاهد متعاطف .

لذا فعندما يحقق واحد من الوان الطيف ، رواجا خاصا ، فاننا نستطيع ان نبحث خلفه عن « الحكاية » ، عن الحادثة الهامة التي تربط اللون بهذه الافكار المتعلقة نوعيا بها .

وقد يعود الامر بفائدة ، اذ نتذكر مصطلحا فنيا لونيا اخر في فرنسا ما قبل الثورة ــ وعلى وجه الخصوص ذلك الظل من البني الذي حظي باستعمال شاع في ذلك الوقت عند ميلاد اخر لويس . ولقطة اخرى ، للون فيها دلالة ذاتية هي ( الاحمر الداكن ) . كما ان شيوع تركيبه الاصفر والاحمر بين أفراد حاشية ماري أنطوانيت تحمل بعض علاقة بأردية منفذي احكام الاعدام الاسبانيين الذين أثرنا اليهم سابقا.كانت هذه التركيبة تسمى «كاردينال على القش » وكانت علامة على احتجاج الارستقراطية الفرنسية على سجن كاردينال روهان في الباستيل فيما يتعلق بالقضية المشهورة « قلادة الملكة » .

في مثل هذه الامثلة ، التي لا تحصى ، يكمن « الاصل القصصي » الذي هو أساس هذه التفسيرات الخاصة للمعاني اللونية التي غمر فيها كثير من المؤلفين انفسهم .

وهذه الحكايات او القصص ذات بيان وتعبير اكثر ، الى حد بعيد ، عن المعاني المبهمة المعطاة لهذه الالوان !

هل لنا ، على اساس من كل ما سقناه من دليل وبينة ، ان ننكر ، بالجملة ، وجود علاقات ما ، بين العواطف والنغمات والاصوات والالوان ؟ واذا هي لم تكن علاقات لها قوة الاقناع للكافة ، فأليست هي قائمة على انها شيء عام عند المجموعات الخاصة ؟

قد يكون من المستحيل انكار مثل تلك العلاقات. ان الاحصائيات الخالصة نفسها يمكن ان تمنع من هذه النتيجة الميكانيكية . ومن غير الاشارة الى الادب الاحصائي الخاص في هذا الحقل ، فاننا نستطيع ان نعود الى الاقتطاف مرة اخرى من قول جوركي :

**انه لمن الغريب والعسير فهمه هو ( موقف ريمبود ) ، حتى ليستعيد المرء الى ذاكرته البحث الذي اشرف عليه من بين طلبة**

**جامعة أكسفورد طبيب عيون شهير . لقد رسم ٥٢١ طالبا من هؤلاء الطلبة ، الاصوات كالوان ، والعكس بالعكس ، ولقد قاموا جميعا بتحديد مكافىء ما بين البني ونغمة الترمبون ، بين الاخضر ، ونغمة نفـــير الصيد . ربما كان لقصيدة ريمبود هذه اساس مـــن علاج النفوس والعقول .**

ومن الواضح انه في الحالات الخالصة ، مـــن علاج او طب النفوس ، قد تبدو هذه الظاهرة اكثر قوة وسموقا ، واقوى دلالـــة واقناعا .

وفي هذه الحدود يمكن الحديث عن الروابط بين الوان معينة، وبين عواطف محددة معينة . لقد وضحت لدى هافيلوك ايليس ، في ابحاثه عن الالوان ، بعض ميول لونية او محاباة قائمة عـــــلى اشباع ذاته ورضاه :

**... في عمى الالوان الهستيري ، كما اوضح شاركوت، وكما اكد بارينود في حينه ، فان النظام او الترتيب الذي تختفي به الالوان يكون عادة ، البنفسجي ، الاخضر ، الازرق ، الاحمر : ... هذه المقاومة من الرؤية الحمراء في الهستيريا هو مجال مثال واحد للميل الاحمر ، لوحظ باستمرار كأمر محير للغاية بين حالات الهستيريا (٤١)**

وردود الافعال تلك ، عند الاشخاص المصابين بالهستيريا ، قد استهوت مجربين اخرين ، ومـــا وصل اليه اصحاب التجارب هؤلاء ، امر يعنينا ، رغم المصطلحات الفنية القديمة المهجورة :

**ان التجارب التي اجراها بينيه قد اثبتت ان التأثيرات المنقولة الى المخ بواسطة اعصاب الحس ، تمارس تأثيرا هاما على انواع وقوة الاثارة الموزعة من المخ الى الاعصاب المحركة . ان الكثير من التأشيرات تعمل بشكل مثبط ومانع للتحركات . وبعض اخر ، على العكس ، يزيد من قوتها ، ويجعلها اكثر سرعة ونشاطا . انها تعمل كمولد نشاط عصبي او مـــولد للقوى . وكمـــا ان الشعور بالسرور مرتبط ، بشكل دائم ، بتولد نشاط عصبي او بتولد قوي ، لذا ، فان كل كائن حي ، يسعى غريزيا الى التأثيرات الحسية المولـــــدة**

للنشاط العصبي ، ويتجنب التأثيرات المثبطـة والمانعة . والان ، الاحمر ، هو بشكل خاص ، مولد للنشاط العصبي . يقول بينيه ، في تقرير عن تجربة اجريت على انثى مصابة بالهستيريا كانت قـد اصيبت بالشلل في نصف جسدها :

عندما نضع جهاز قياس النشاط العصبي في يد (املي) اليمنى المخدرة مفقودة الحس كلية ــ فان ضغط اليد يصل ١٢ كيلوجراما . فلو اننا في الوقت نفسه عرضنا امام ناظريها قرصا احمر ، فـــان الرقم الذي يدل على الضغط بالكيلوجرامات يتضاعف فورا ...!

واذا ما كان الاحمر مولدا للنشاط العصبي ، فان البنفسجي، على العكس مثبط مانع . وليس من قبيل الصدفة ان البنفسجي هو اللون الذي اختارته كثير من الامم كلون حاجب للصباح ... ان رؤية هذا اللون له تأثير مقبض ، والشعور غير السار الذي يوقظه يغري بالكآبة في الذهن المطبوع على الاحزان ... (٤٢)

وهناك صفات مشابهة نسبها جوته الى اللون الاحمر . ولقد قادته هذه الصفات الى تقسيم الالوان جميعها الى مجموعات موجبة ومجموعات سالبة ( زائد وناقص ) . مثـــل هـــذا التقسيم مرتبـــط بالتقسيم المعروف الذي قسم الالوان الى مجموعات الوان «ساخنة» والوان « باردة » .

وعندما بحث وليم بليك عن تعليمات ساخرة لنصيحته الـــى البابوات الذين اعقبوا عصر روفائيل (٤٣) ، استخدم مثـــل هـــذه التجميعات :

استأجروا الحمقى ليرسموا بالضوء البارد والظل الساخن ..

ولو ان هناك احتمالا ان تكون هـــذه المعلومات غير كافيـــة لتشكيل « قانون علمي » له قوة الاقناع ، الا ان الفن طالما تبناها في اسلوب تجريبي خالص واستخدمها استخداما لا عيب فيه .

ورغم ان ردود الافعال عند الشخص العادي هي بالطبع اقل في كثافته الى حد كبير عنها عند « املي كلي » عندما تواجه قرصا احمر ، فان الفنان لعلى تمام الثقة بالتأثيرات التي يمكن ان يتوقع ان يشكلها بلوحة الوانه . لان الزوبعة الحركية ( الديناميكية ) في لوحة «المرأة القروية»، لم تأت من مجرد ان صانعها «ماليافين» (٤٤)

قد افاض عليها صخب من لون احمر زاه .

ولقد كان لدى جوته ما يقوله عن هذا الخط ، ايضا . لقد قسم الاحمر الى ثلاثة ظلال : احمر ، احمر – مصفر ، اصفر – محمر ، ولهذا الظل الاخير ، لوننا «البرتقالي» ، يعزو هو «مقدرة» على اشاعة تأثير نفسي :

**الاصفر – المحمر**

**٧٧٥ – ان الجانب ذا النشاط هنا هو في اعلى درجات طاقته ، وليس من دواعي التعجب ان هذا اللون يثير لدى ، الرجال المتصفين بالعنف والخشونة ، غير المتعلمين السرور الشديد . ولقد لوحظ عالميا ، الميل تجاه هذا اللون بين الامم البربرية ، وعند الاطفال ، اذا ما تركوا لانفسهم ، وبدأوا يستعملون الالوان ، فانهم لن يستغنوا ابدا عن القرمزي او السلاتون الاحمر ( اكسيد الرصاص الاحمر ) .**

**٧٧٦ – اذا ما نظرنا بثبات الى سطح مغطى بشكل كامل باللون الاصفر المحمر ، فان اللون يبدو وهو يخترق ، حقا ، العين ... والقماش الاصفر – المحمر يقلق ويهيج الحيوانات . لقد عرفت رجال ثقافة لهذا اللون عليهم ، تأثير لا يطاق ، لو انه تصادف ان رأوا شخصا يلبس رداء قرمزيا في يوم رمادي مليء بالسحب ... (٤٥)**

اما بخصوص رغباتنا واهتماماتنا الاولية ، فان علاقة الاصتوات والمشاعر لا تكون بالعواطف وحدها ، ولكن ايضا كل منها بالاخر ، فلقد اتيحت لي الفرصة ، وعرضت لي حقيقة طريفة خارج نطاق الاعمال العلمية او النصف علمية .

ان مصدرها قد لا يكون على وجه الدقة « شرعيا » ، الا انها كانت مباشرة وذات اقناع منطقي تام لي .

احد معارفي هو « س » ، قدمني له المرحوم الاستاذ مايجوتسكي ، والاستاذ لوريا (٤٦) « س » اذ يفشل في ايجاد اي استخدام اخر لكفاءاته غير العادية ، فلقد عمل لمدى سنين طويلة على مسرح الفودفيل ، منتزعا دهشة المشاهدين بمهاراته في الذاكرة .. فبينما هو رجل مكتمل النمو الطبيعي ، فلقد احتفظ في

ذاكرته حتى بلوغه بكافة لمسات العمليات الحسية الابتدائية التي تفقدها الكائنات الحية العادية في سياق التطور المنطقي لافكارها . وفي حالته هذه ، توجد ، بشكل خاص ، المقدرة غير المحدودة على « تذكر » الاشياء المحددة من خلال رؤى الاشياء المحيطة بها ، كما يتذكر ايضا ما قيل عنها ( في تطور المقدرة على « التعميم » ، فان هذا الشكل المبكر من الفكر ، الذي تستوعبه الذاكرة ، يأخذ بمساعدة « عوامل فردية » تتراكم ، في الذبول والاضمحلال ) .

وبذا فان « س » ، في الوقت نفسه يتذكر اي عدد من الارقام او الكلمات المركبة مع بعضها بلا معنى . وهو يستطيع بعد ذلك ان يلقى ، غيبا ، كل هذه من البداية للنهاية — ومن النهاية للبداية — قافزا الى كل ثاني او ثالث كلمة وهكذا . وبالاضافة الى هذا ، فانه ، اذا ما قابلك بعد سنة او سنة ونصف فانه يكررها وقتها بنفس القدر المكتمل من المهارة ، وبنفس القدر من الاحكام . وهو يستطيع ان يعطيك صورة طبق الاصل لكافة تفاصيل اي محادثة يكون قد سمعها يوما ما ، وهو يستطيع ان يلقي غيبا من الذاكرة كل التجارب ( البروفات ) التي كان له دور فيها ( وكافة تفاصيل البيانات التي استخدمت في التجارب ، وهي تحتوي عادة على بضع مئات من الكلمات ! ) . وباختصار ، فهو النموذج الاصلي الحي — وبالطبع فهو لهذا اشد استدعاء للدهشة — للسيد ( ذاكرة ) في فيلم هتشكوك تسعة وثلاثون خطوة . وكذا اشتهر «ايديتكس» بمواهبه — التي هي القدرة على اعادة نفس الانتاج ، لا بشكل واع ، بل بشكل آلي ، لاي رسم على اية درجة من التعقيد ( هذه المقدرة في الاحوال العادية تختفي مع تطور « فهم العلاقات » في الرسومات او الصور ، وفي تطور الاختيار الواعي للاشياء المرسومة فيهم ) .

وانا اكرر ان جميع هذه الميزات والقدرات كانت كلها موجودة محفوظة عند « س » جنبا الى جنب مع الميزات الطبيعية تماما ، اكتسبها خلال تطور كامل لوعي نشط وعمليات فكرية .

لقد كان « س » بلا جدال ، موهوبا اكثر من اي مخلوق آخر ، في حدود خبرتي ، بقوة السبينسيزيا ، أو قوة ايراد من انطباع حسي واحد من نوع واحد ، لصورة ، تداعي ذهني ، لانطباع حسي من نوع اخر . وما ذكرنا ، من امثلة خاصة على هذا ، تحدده القدرة « على رؤية الاصوات في عبارات من الوان ، وسماع الالوان

كما لو كانت اصنوات » . ولقد سنحت لي ، ذات مرة ، فرصة مناقشة هذا الامر مع « س » . ولعل اطرف حقيقة تظهر هنا ، والتي لصدقها وصحتها اكون سعيدا اذ أؤكدها، هي ان سلم حروف الحركة كان يراها لا « كالوان » ، ولكن كسلم « لدرجات ضوئية » متغيرة . واللون عنده لم تكن تستحضره سوى الحروف الساكنة . وهذا يبدو لي اكثر اقناعا من اي تقديرات مذكورة فيما سبق .

اننا نستطيع ان نقول دون خوف من الوقوع في التناقض ان هناك علاقات مادية طبيعية خالصة ، موجودة بالفعل بين تذبذبات الصوت واللون . الا انه يمكن القول ايضا ، وبشكل قاطع، ان ليس بالفن — عموما — الا القليل النادر من مثل تلك العلاقات المادية الطبيعية الخالصة .

حتى لو ان صلة او مطابقة كاملة بين الالوان والاصوات يمكن ان تنكشف لنا ، فان ضبطا او تحكما مثل هذا في عملنا لافلام ، يمكن ان يؤدي بنا ، في ظل اكمل الظروف ، الى نفس المصير العجيب ، مصنير الجواهري الذي وصفه جان د. يودين :

**انا اعرف صائغا ، بينما هو شديد الذكاء مهذب ، فانه بكل تأكيد فنان بين بين . هو عاقد العزم على ان يصمم اواني للازهار ( فازات ) وحلى ، مهما تكلف الامر . ولانه خال من النبضة الخلاقة الاصيلة ، فانه وصل الى الاعتقاد ان كافة الاشكال الطبيعية جميلة ( ومن نافلة القول ، ان هذا أمر غير صحيح ) . ومن أجل الحصول على افضل الاشكال ، فانه يغدو راضيا بان ينسخ بالضبط المنحنيات التي تحدثها الادوات المستعملة في دراسة الطبيعيات ، بقصد تحليل ظاهرات الطبيعة . ونماذجه الاساسية هي المنحنيات البسيطة التي تحدثها على شاشة ، تذبذبات شوكة رنانة ، ذات مرايا في اطرافها، على مستوى عمودي ، شوكة رنانة من النوع المستخدم في الفيزياء لدراسة التركيب النسبي للمسافات الموسيقية المختلفة . فمثلا هو ينسخ على ( ابزيم ) حزام الرقم (٤) اكثر او اقل رشاقة في استدارته، والذي تنتجه شوكتان تحدثان رنينا لطبقة ( اوكتاف ) . وانا اعتقد انه قد يكون من الامور الصعبة محاولة اقناعه ان نغمات الاوكتاف المتناغمة التي هي في الموسيقى تشكل مجرد وتر بسيط ، لا تنقل عاطفة مشابهة خلال العين . وعندما يصمم مشبكة للصدر (بروش)**



مشهدان من فيلم الكسندر نيفسكي ، اطلـع ايزنشتاين المرادف الموسيقي بروكوفييف عليهما وكتب على اساسهما المؤلف الموسيقي المشهور

**بان يحدد ( بالازميل ) المنحنى الخاص الذي تحدثه شوكة رنانة تصوت عند تسع مسافات ، الواحدة من الاخرى ، فانه يعتقد اعتقادا جازما انه يخلق خلال الفن التشكيلي عاطفة لها صلة بالانغام المتعانقة التي انتجها م. ديبيزي في فن الموسيقى (٤٧) .**

في الفن . . ليست العلاقات « المطلقة » هي الامر الحاسم ، ولكنه هذه العلاقات « التحكيمية » داخل نسق من صور يمليها العمل الخاص للفن .

ولن تجد المشكلة ، ولن يحدث ابدا ان تجد ، حلا بقائمة مبوبة من رموز الوان ، ولكنه « الوضوح العاطفي » ، ووظيفة اللون ، هما اللذان سوف يبرزان من النسق الطبيعي لتأسيس التخيل اللوني للعمل ، متطابقا مع عملية تشكيل الحركة الحية للعمل كله !

وحتى في حدود المجال اللوني للاسود والابيض ، الذي مازالت غالبية الافلام تنتج في نطاقه ، فان واحدة من هذه الدرجات اللونية لا تتجنب وحسب ، ان تحمل « قيمة » مفردة كصورة متخيلة « تامة » ، بل يمكن ان تستوعب معاني « متناقضة » تناقضا كليا ، معتمدة وحسب على النسق العام للتخيل الذي يكون قد حدث تقريره لفيلم خاص .

ولسوف يكون كافيا ان نذكر الدور الموضوعي الذي تلعبه الالوان الاسود والابيض في فيلم « القديم والحديث » وفي «اسكندر نيفسكي» . ففي الفيلم الاول ارتبط الاسود بكل شيء رجعي ، اجرامي وعتيق ، بينما كان الابيض هو اللون الممثل للسعادة والحياة والاشكال الجديدة للادارة .

وفي « نيفسكي » كانت اردية فرسان النيوتون البيضاء مقترنة بموضوعات القسوة والقمع والموت ، بينما كان للون الاسود صلة بالمقاتلين الروس ، ناقلا الموضوعات الايجابية للبطولة والوطنية . هذا الانحراف عن الصورة المتعارف عليها عموما لهذه الالوان ، كان من الممكن ان يحدث تعجبا اقل عند النقاد والصحافة فيالخارج ( التي كانت نقداتهم غاية في الطرافة في حد ذاتها ) لو انهم استرجعوا الى ذاكرتهم قطعة مدهشة قوية من الادب ، تلك التي وجدتها انا لنفسي منذ ذلك الحين ــ وهي الفصل المسمى « بياض

الحوت » في احد اعمال ميلفي « موبي ديك » . ومنذ زمن طويل مضى * قدمت هذا الموضوع حول « العلاقات التخيلية مع اللون» ، في معرض تحليل مسألة « العلاقات داخل نطاق التوليف — الصورة بشكل عام » .

**لو ان لدينا حتى مشهدا من قطع توليف :**

**رجل عجوز رمادي الشعر**

**امرأة عجوز رمادية الشعر**

**حصان ابيض**

**سقف مغطى بالثلوج .**

**فاننا نظل غير متأكدين مما اذا كان هذا المشهد يعمل في اتجاه « السن المتقدم » او في اتجاه « البياض » .**

**وينبغي ان نتقدم مع مثل هذا المشهد ، لبعض الوقت ، على طول شريط الفيلم ، قبل ان نكتشف ، في النهاية ، القطعة من الفيلم التي تعتبر دليلا مرشدا ، والتي للتو تعطي « تعريفا » للمشهد في « مجموعة » اما هذا او ذاك .**

**وبسبب هذا فانه من المناسب ان نضع هذه القطعة «المعرفة» اقرب ما تكون الى بداية المشهد ( في بناء ارثونكسي ) وفي بعض الاحيان يغدو من اللازم ان نفعل هذا مع عنوان ثانوي .**

هذا يعني اننا لا نخضع لبعض من « قانون عام شامل » له « معان » مطلقة تامة وعلاقات بينه وبين الالوان والاصوات ، و« العلاقات المطلقة بين هذه العواطف النوعية » ، الا أنه يعني حقا « اننا بانفسنا نقرر اي الالوان والاصوات يمكن ان تخدم على الوجه الافضل ، التفويض او العاطفة المعطاة كما نرغبها نحن » .

ومن الطبيعي ان تفسيرا « مقبولا بشتكل عام » يمكن ان يعمل كباعث وكعنصر فعال في بناء التمثيل اللوني للدراما .

الا ان القانون الذي أرسيناه هنا لن يضفي الشرعية على اي توافق مطلق « على وجه العموم » ، ولكنه سوف يتطلب ان يأتي التماسك في مفتاح محدد لدرجة اللون، خلال العمل في مجموعة، من بناء تخيلي في تناسق دقيق مع فكرة الموضوع ومضمونه .

---

*** انظر بند ١٥ من قائمة كتب ايزنشتاين .**

# الشكل والمضمون : التطبيق

.... لو انك أضفت الى ذلك البناء الذي يكون قد اصبح بالفعل مشوقا من خلال اختيار موضوعه ، اسطرا فيها لمسات من تلك التي تزيد من التأثير ومن قوة انطباعه في الذهن اذا ما أضفت الى ذلك استخداما للظل والنور بطريقة يمكن لها ان تسلب لب الخيال ، وان تستخدم اللون الذي يناسب طبيعة الشخصيات ، فانك بذلك تكون قد وفقت الى حل مشكلة اكثر صعوبة — بل تكون بذلك قد دخلت الى مجال الافكار العظيمة ، تكون قد فعلت ما يفعله الموسيقي عندما يستخدم في ابراز فكرة واحدة ، كافة اسس ترابط الالحان وتناسقها .

ايوجين ديلاكروا (١)

انني دائما ما أصطحب معي النص واقرأه بامعان خلال تمثيله، لذا ففي الوقت المناسب ، استطيع ان اقف على الصوت— وطريقة النطق كما تؤدى — وعلى دور كل آلة وما تملأه .. انني اذ أسمع عن قرب ، ولهذا فانه يمكنني ان استخلص لنفسي ذلك الرباط غير الملموس بين كل آلة ، والتعبير الموسيقي الحقيقي .

هيكتور بيرلوز (٢)

**ان اغنية لشكسبير او فرليه ، تبدو لك منطلقة ، نابضة بالحياة ، وبعيدة عن اي غرض مقصود، كالامطار تسقط على حديقة، وكاضواء المساء ، انك تتكشف فيها انها حديث ذو ايقاع، عن عاطفة ما ، هذا ما لم تكن غير قادرة على الابلاغ عما تعنيه من معنى ، على الاقل بالقدر الكافي من اللياقة .**

جيمس جويس (٣)

لقد ناقشنا في الجزء الثاني من هذا الكتاب ، تلك المسألة الجديدة التي فرضتها التراكيب السمعية البصرية ، الا وهي ايجاد حل لمشكلة جديدة كل الجدة عن التكوين . وحل المشكلة البنائية، مشكلة التكوين هذه يكمن في ايجاد مفتاح للتوافق المقاس لشريط موسيقي وشريط صورة ، ومثل هذا التوافق المقاس يمكننا من توحيد كلا الشريطين « رأسيا » او في آن واحد معا : بتوفيق كل عبارة موسيقية متصلة مع كل عبارة متصلة متوازية من اشرطة الصورة ، لقطاتنا ، وسوف يكون ذلك خاضعا لشرط التزامنا الحرفي بذلك القانون الذي يسمح لنا بالربط الافقي او التتابعي بين كل لقطة ، واللقطة التي تليها في الفيلم الصامت ، وبين كل جملة موسيقية والجملة التي تليها خلال تطور الفكرة في الموسيقى . لقد استحضرنا لهذه المسألة تحليلا للنظريات القائمة ، عن العلاقات العامة في مجال الظواهر السمعية والبصرية . كما اختبرنا ايضا مسألة تعلق الظواهر البصرية والسمعية بالعواطف النوعية .

بهذه المشكلات في الذهن ناقشنا مسألة العلاقات المتبادلة بين الموسيقى واللون . وانتهينا الى ان وجود متعادلات « مطلقة » لصوت — لون — حتى لو كان لها وجود في الطبيعة — لا يمكن أن تلعب دورا حاسما في عمل خلاق ، الا بطريقة عرضية « تكميلية » .

وانما الدور الحاسم يلعبه « البناء التخيلي » للعمل ، ليس الى حد كبير « بالاستخدام » بشكل عام للعلاقات المتبادلة المقبولة، ولكن بان نؤسس في تخيلاتنا « عملا نوعيا خلاقا » أيا كانت العلاقات المتبادلة ( للصوت والصورة ، الصورة واللون ، الخ.. ) التي قد تمليها « فكرة وموضوع العمل الخاص » .

ونعود الان من كافة المقدمات العامة والسابقة الى « مناهج محددة » لعلاقات تركيبية بين الموسيقى والصورة . فكيفما كان تغير

الظروف فان هذه المناهج لن تتغير بشكل اساسي ، اذ لن يغير من الامر شيئا اذا ما كتب المؤلف الموسيقي « الفكرة العامة » لمشهد ما ، او لمسودة او لمشروع نهائي لقطع مشهد ، او كان الاجراء قد تم ترتيبه في اتجاه عكسي ؛ بان يقوم المخرج بعمل قطع بصري للموسيقى التي تكون قد تمت كتابتها وتسجيلها على شريط الصوت.

واود ان ابرز هنا انه قد تم حرفيا استخدام كافة هذه المحاولات الهادفة الممكنة في فيلم « اسكندر نيفسكي » . اذ هناك مشاهد فيها اللقطات قد قطعت في تناسبها مع شريط موسيقي ، ثم تسجيله مسبقا ، وهناك مشاهد كتبت لها القطعة الموسيقية مجموعها في تناسبها مع قطع نهائي للصورة . وهناك مشاهد تحتوي كلا من المحاولتين . بل وهناك حتى مشاهد تعطي مادة للقصصيين . ومثال من تلك يحدث في منظر المعركة حيث عزفت المزامير ودقت الطبول للجنود الروس المنتصرين . وانا لم استطع ان اجد طريقة اوضح بها لـ « بروكوفييف » اي تأثير على وجه الدقة يمكن « رؤياه » . لهذه اللحظة المرحة ، في موسيقاه . اننا لا نتقدم هنا او هناك ، فلقد امرت ببعض الآلات « السنيدة » فجهزت، والتقطت لها بعض اللقطات وهي تعزف ( دون صوت ) وعرضت النتائج امام « بروكوفييف » الذي سرعان ما اسلمني على الفور « معادلا موسيقيا » طبق الاصل لهذه الصورة المرئية لنافخي المزامير وقارعي الطبول التي كنت قد أريتها له .

وبوسائل مشابهة صنعت اصوات الابواق الضخمة التي نفخت من الخطوط الالمانية . وبنفس الاسلوب ، لكن بطريقة عكسية ، اذ ادت اقستام مكتملة من الموسيقى المكتوبة الى الايحاء احيانا بحلول تشكيلية بصرية ، لم يكن هو ولا انا قد تنبأنا بها من قبل . وغالبا ماتلاءمت تلك ، تلاؤما تاما في « التصويت الداخلي » الموحد للمشهد حتى انها بدت الان كما لو كانت « قد ادركت ذلك الطريق مسبقا » . وكانت تلك هي الحال في منظر « فاسكا » و« جافريلو اوليكسيتش » اذ يتعانقان قبل ان يخرجا لعملهما ، كما هي ايضا بالنسبة لجزء كبير من مشهد الفرسان وهم على صهوات جيادهم مندفعين الى الهجوم — ولقد كان لكلا المشهدين تأثيرات لم نكن نحن على تمام الاهبة لهما .

ولقد جاء ذكر هذه الامثلة لتأكيد القول بان « المنهج » الذي

نقترحه هنا قد تم اختباره الى الخلف والى الامام لتقصي كافة تغيراتها واختلافاتها الممكنة .

فما هو اذن هذا المنهج في بنـاء المتطابقات السمعية ـ البصرية ؟

هناك اجابة واحدة ،اجابة ساذجة ، لهذه المشكلة يمكن ان تكون هي ايجاد معادلات « للعناصر الشارحة النقية في الموسيقى» .

ومثل هذه الاجابة لا يمكن ان تكون ساذجة وحسب ، بـل طفولية وبلا معنى ايضا ، ولا يمكن تفادي كونها تؤدي الى تخبطات « شيرسافين » في قصة بافلينكو « الطائرات الحمر تطير شرقا » :

من حافظته جذب مفكرة تمرينات موسيقى مكتوبة ، مجلـدة بقماش غير نظيف ، مجعد .. سألت هي « ما هذا ؟ »

اوضح هو « انها انطباعاتي عن الموسيقى . حاولت بدفعة واحدة ان احيل كل ما سمعت ، الى نسق مـا ان أتفهم منطـق الموسيقى قبل ان اتفهم الموسيقى نفسها . وعرجت الى رجل معين مسن ، عازف بيانو سينمائي ، وقائد سابق بالحرس . وسألته : ماذا يشابه صوت الآلات الموسيقية ؟ اجاب الرجل « تلك جرأة » فسألته « لماذا هي جرأة » ؟ هز الرجل كتفيه واوضح قائلا :

ان المقامات س كبير ، ب فلات كبير ، ف فلات كبـير لهـي نغمات رصينة حازمة رفيعة » .

واعتدت انا ان اراه قبل بدء الفيلم ، واذ اعالجه بقسطي من السجائر ــ طالما اني لا ادخن ــ واسأله كيف يمكن فهم الموسيقى؟

وداومت على زيارته في المسرح . وكان يكتب على اغلفة قطع الحلوى اسماء الاعمال التي يعزفها وتأثيرها العاطفي .

افتحي المفكرة وسوف نضحك معا ...

واخذت هي تقرأ :

« اغنية العذارى » من « شيطان » لروبنشتين : حزن .

« فانتازيا صانع الاحذية رقم ٢ » : الهام .

« باركارول من اعمال اوفينباخ » «حكايات هوفمان» : حب .

« افتتاحية » حاملة الرمح من تأليف تشايكوفسكي : مرض .

واغلقت المفكرة .. وقالت : انا لا استطيع ان اقرأ اكثر من ذلك انك تخجلني .

واحمر هو استحياء ، الا انه لم يستسلم .

« واخذت » كما تعلمين ، اكتب واكتب ، واستمعت، ودونت الملاحظات ، وقارنت وتفحصت . وذات يـــوم كان الرجل العجوز يعزف شيئا عظيما ، كان ملهما ، مرحا ، مثيرا ،وحدست على الفور ما وراء هذا : لقد استخفه الطرب وفرط السرور . وانهى هـــو القطعة والقى الي بملحوظة . اتضح انـــه كان يعزف « رقصــــة ماكابر » من اعمال « سانت سايان » لقد كانت موضوعا عن الهلع والرعب . وتبينت انا ثلاثة اشياء : اولا ، ان « كولونيلي » لا يفقه شيئا عـــن الموسيقى ، ثانيا ، انه كان غبيا غبـــاء فلينة زجاجة ، ثالثا انه بالحدادة وحدها يصبح المرء حدادا » .

والى جانب مثل هذه التعريفات واضحة البطلان ، فان اي تعريفات من شأنها مجرد ان تمس هذه المحاولة « للفهم الوصفـــي الضيق للموسيقى » لا يمكن الا ان تؤدي الى مرئيات ذات طابـــع متناهي التفاهة ـــ ولو انه لسبب من الاسباب ، كان هناك احتياج لتحويل المعاني الى مرئيات :

« حب » : رجل وامرأة يتعانقان .

« مرض » : امرأة عجوز وعلى بطنها ضمادة تبعث الدفء .

ولواننا اضفنا، ايضا، الى الصورالتي تبعثها الى «باركارول» سلسلة من مناظر من مدينة البندقية ، والى افتتاحية حاملة الرمح مرئيات مختلفة من مدينة ـــ سانت بطرسبرج ـــ ماذا يحدث اذن ؟ سوف تتلطخ « صورة » المحبين و« صورة » المرأة العجوز .

ولكن خذ من « مشاهد » البندقية ، فقط ، التحركات المقتربة والمنحسرة للمياه ممتزجة مع تلاعب حركة الضوء المولي الادبار ، المتراجع على سطح القنوات ، فانك على الفور سوف تبعد نفسك، على الاقل لدرجة واحدة عن سلسلة نثار « الصور » وسوف تصبح اشد اقترابا لان تجد استجابة للحركة الداخلية المحسوسة لقطعـــة « الباركارول » .

وان عدد الصور « الشخصية » التي تنبعث من هذه الحركة الداخلية لهو عدد لا يحصى .

وجميعها سوف تعكس هذه الحركة الداخلية، لانها كلها سوف تكون قائمة على اساس من نفس الاحساس . وهذه تتضمن حتى التجسيد البارع للقطعة « باركارول » لاوفينباخ على يدي « والت

ديزني » * ، حيث كـان الحل البصري هـو طاووس ذيله يتلألأ « موسيقيا » ، وهو يفتش في الغدير باحثا عن الحدود ذاتها لريش ذيله المتلألىء ، الذي يبرق الى اعلى والى اسفل .

وجميع تحركات المد والانحسار ، والتموجات الخفيفة ، والانعكاسات ، والتلألؤ ، التي تتوارد جميعها الى الذهن على انها الجوهر المناسب الذي لا يمكن استخلاصه من مشاهد البندقية ، قد حفظها « ديزني » وضمنها نفس العلاقة مع حركة الموسيقى : الذيل المنتشر وصورته المنعكسة يتقاربان ويتباعدان تبعا لاقتراب الذيل المنتشر من سطح الغدير ــ واهتزازات وتألق ريش الذيل نفسه ــ وما الى ذلك .

وان ما هو هام هنا هو ان هذا التصور لا يتعارض باي حال مع « نظرية الحب » لمقطوعة الـ « باركارول » . ان ما حدث هنا لم يكن سوى ابدال للشكل المصور للاحياء بصفة مميزة لهم ــ تلألؤ دائم التغير للتقارب والتباعد فيما بينهم . لقد اعطت هذه الميزة ــ بدلا من الصورة الحرفية ــ « اساسا تكوينيا » ، لكل من اسلوب « ديزني » في الرسم في هذا المشهد ، وايضا لحركة الموسيقى .

ولقد قام « باخ » على سبيل المثال ، بتكوين موسيقاه على نفس الاساس ، باحثا بحثا ازليا عن وسائل « الحركة » تلك التي تعطي تعبيرا للحركة الاساسية التي تميز موضوعه . ولقد قدم « البرت شفتيز » في مؤلفه عن «باخ» عددا لا يحصى من المقتبسات الموسيقية للتدليل على هذا ، بما في ذلك الحالة الغريبة التي توجد في اغنية « الكريسماس » رقم ١٢١ (٤) ( كانتاتا كريسماس ) **

وهناك بحث مشتابه الا انه اقل طواعية عبر عنه مؤلف من طراز مختلف تماما « جويسبي فيردي » في خطاب له الى « ليون ايسكوديه » :

**لقد ارسلت ، اليوم الى « ريكوردي » الفصل الاخير من**

---

* الطيور على اشكالها ( سيمفونية حمقاء ، ١٩٣١ ) .

** Cantata كانتاتا : قصيدة تنشدها مجموعة على انغام موسيقى دون تمثيل .

**« ماكبث » ، تماما مكتملا .. عندما نسمعه سوف تلاحظ اني كتبت قطعة موسيقية * للمعركة !!**

**( فيج )**

**انا من يبغض كل شيء يمت للمدارس ، والذي لم يعمل مثل هذا الشيء منذ ما يقرب من ثلاثين عاما !! الا اني سوف اقول لك بان الشكل الموسيقي ، ، في هذا المثال ، قد بلغ المقصود . ان ترديد الموضوع ونقيض الموضوع ، تصادم المتنافرات ، وتضارب الاصوات ، تعبر عن معركة ، تعبر عنها بشكل طيب ... (٥)**

ان عملية التخيل في الموسيقى وعالم المرئيات تأتي في الواقع، لا يمكن قياسها خلال العناصر ذات الدلالات الضيقة المحدودة . فاذا ما تحدث امرؤ عن العلاقات والنسب الاصيلة ، العميقة بين الموسيقى والصورة ، فان ذلك ممكن وحسب ، فيما يتعلق بالعلاقات بين الحركات الاساسية للموسيقى والصورة ، مثال ذلك ، العناصر التركيبية والانشائية ، طالما ان العلاقات ما بين « الصور » ، و« المصور » الناشئة عن التخيلات الموسيقية ، هي في العادة غاية في الفردية في الادراك ، وغاية في الافتقار في تحددها الى درجة انها لا يمكن ان تتلاءم في « تنظيم » منهجي دقيق . ومثال « باخ » واضح البرهان على ذلك .

ان ما يمكن ان نتناوله بالحديث هو ، وحسب ، ما يمكن قياسه حقا ، مثال ذلك ، الحركة الموجودة عند الاساس في كلتا قاعدتي الانشاء والتكوين لقطعة موسيقية معينة ، وقاعدة الانشاء في عملية معينة من الدلالة بالصورة .

وهنا يقدم فهم قاعدتي الانشاء للعملية والايقاع الذي يؤكد استقرار وتطور كلتيهما ، يقدم هذا الفهم الاساسي الراسخ الوحيد لبناء وحدة بين الاثنتين .

وليس تفسير هذا ، ان هذا الفهم للحركة المنظمة اصبح

---

*** Fugue : تكوين متعدد النغمات او الاصوات عن موضوع قصير واحد او اكثر، والذي يحدث الانسجام (الهارموني) فيها تبعا لقوانين الطباق ( فن مزج الالحان ) (المعرب) .**

« ماديا » في مقياس متساو خلال صفات نوعية خاصة لاي فن من الفنون وحسب ، ولكن مرجع ذلك اساسا الى ان مثل تلك القاعدة الانشائية هي بشكل عام الخطوة الاولى تجاه تجسيد موضوع خلال صورة متخيلة او شكل للعمل المبدع ، بغض النظر عن المادة التي يقدم فيها الموضوع .

ويظل هذا واضحا طالما كنا في مجال نظري . ولكن ماذا يحدث له في التطبيق ؟

ان التطبيق يظهر هذه القاعدة في بساطة اعظم وفي وضوح اكبر .

ويقوم التطبيق الى حد ما على مجرى الخطوات التالية :

نتحدث جميعنا، عن قطع موسيقية معينة على انها «شفافة»، او على انها « ديناميكية » حركية ، او على انها تتخذ « نموذجا محددا » ، او على انها تتخذ « خطوطا غير محددة » .

اننا نفعل هذا ، لان غالبيتنا ، حين سماع موسيقى ، يكون امام ابصارنا بعض من الصور التشكيلية المتخيلة ، المبهمة او الواضحة ، المحددة او المجردة ، الا انها بشكل او باخر تنتمي او ترتبط بشكل خاص ، بادراكنا وحواسنا نحن ، عن الموسيقى التي نسمعها .

وفي الحالة الاكثر ندرة عن التكوينات المرئية البصرية المجردة، اكثر من المحدودة او « الديناميكية » ، فان تذكر امرؤ لكلمات «جونود» يكون له معناه . اذ عند سماع كونشرتو « لباخ » ، علق « جونود » فجأة وهو في استغراقه . .

« لقد وجدت شيئا ذا شكل مثمن الجوانب والزوايا في هذه الموسيقى . . . »

وهذه الملاحظة تبدو اقل غرابة اذا ما تذكرنا ان والد « جونود » ، كان « رساما عظيم الشأن ، وان جدته لامه كانت موسيقية وشاعرة ايضا » (٦) .

وكان كلا من التأثيرين متوقد الحيوية خلال طفولته ، حتى انه سنجل في ذكرياته الفرص المتساوية الجذابة المعروضة له للعمل في الفنون التشكيلية ، وفي الموسيقى ايضا .

الا انه يمكن القول في تحليل ختامي ان مثل هذه «الهندسية» يمكن الا تكون استثنائية للغاية .

فها هو « تولستوي » مثلا ، قد صنع من الصورة التي تخيلتها « ناتاشا » تركيبا اشد تعقيدا وتشابكا ــ صورة متخيلة مكتملة لرجل ــ خلال مثل هذا الشكل الهندسي ، « فناتاشا » تصنف « بطرس بيزوخوف» لامها على اعتبار أنه « ربع دائرة ازرق» (٧).

ولقد كان « دكنز » ، وهو روائي عظيم اخر ، يقدم احيانا صور شخصياته ، تماما بهذه « الوسائل الهندسية » ، ومن الارجح انه في مثل هذه الحالات ، لا يمكن ، الا من خلال مثل هذه الوسائل، الكشف وايضاح الاعماق الكاملة للشخصية .

انظر الى « جراد جريند » في الصفحة الافتتاحية من «الاوقات العصيبة » تجده رجل الفقرات ، الارقام والحقائق ، الحقائق ، الحقائق :

كان المنظر قبو حجرة دراسية واضحا عاريا، يبعثعلى الملل، وكان اصبع الابهام المربع للمتكلم يؤكد ما يقوله من ملاحظات بالمرور بالخط تحت كل جملة جاهر بها ناظر المدرسة . وكان يدعمالتأكيدات الجدار المربع لجبهة المتكلم ، التي كان حاجباه لها قاعدة ، بينما وجدت عيناه غارا رحبا نافعا في قبوين مظلمين ، يظللهما الجدار . . . وكانت جرأة المتكلم العنيدة ، وسترته المربعة ، وارجله المربعة ، وكتفاه المربعين . ليس هذا وحسب ، بل ورباط عنقه الذي تمرس ان يأخذه من عنقه بقبضة غير مريحة ، كحقيقة حرون ــ كل هذا ساعد التأكيدات ودعمها .

« في هذه الحياة ، لا نريد شيئا غير الحقائق ، يا سيدي ، لا شيء الا الحقائق ! »

وتصوير اخر لتكويناتنا المرئية العادية للموسيقى هو مقدرة كل منا ــ بالطبع ، بالمتنوعات الفردية وبدرجة اكبر او اقل بالتعبيرية ــ على رسم ، بحركة من ايدينا ، تلك الحركة التي نحسها في الفروق الطفيفة في الموسيقى .

ويصدق الشيء نفسه على الشعر حيث يحس الشاعر الايقاع والوزن منذ الوهلة الاولى كصور للحركة .

كيف يحس الشاعر هذا التماثل ، بين الوزن ( الشعري ) والحركة ؟ عبر « بوشكين » عن ذلك في براعة فائقة في قطعته الشعرية السادسة « الكوخ في كدلومنا » :

تتطلب الخماسيات سكون عرضي
بعد القدم الثانية ، اؤكد موافقتي
واذا لم يكن ، فانت تتذبذب ما بين الحفرة والقمة العالية .
رغم اني قد اكون مضطجعا على اريكة
أحس كما لو ان سائقا في نشوة
يرجرجني وانا فوق قش قمح في عربة (٨) .

وانه « بوشكين » هو الذي قدم عددا من افضل الامثلة في ترجمة حركة ظاهرة الى شعر .

فعلى سبيل المثال ، تكسر وتناثر موجة . واللغة الروسية ينقصنها كلمة تصف بدقة واحكام الحدث الكامل لموجة في ارتفاعها على شكل قوس ، وفي تكسرها وتناثرها عند سقوطها . اما اللغة الالمانية فهي اوفر حظا : فيها كلمة مزدوجة — Wellenchlag — تنقل هذه الصورة الديناميكية بدقة كاملة . وفي مكان ما رثى « ديماس » الاب حقيقة ان اللغة الفرنسية تجبر المؤلف بها على أن يكتب : « صوت المياه ترتطم مع السطح » ، بينما المؤلف الانجليزي لديه تحت تصرفه الكلمة المفردة الغنية Splash

وعلى اية حال ، فاني اشك في ان ادب اية امة يحتوي على ما هو اكثر روعة واشراقا في ترجمة « ديناميكية الامواج التي تتناثر في حركة شعر » ، من القطعة الفياضة لـ « بوشكين » ، « الفارس البرونزي » ، وفيما يلي بيت الشعر المشهور :

انظر كذبة بتروبول العائمة
مثل تريتون * في الاعماق نصفه باد فوق الماء
ويصطخب الطوفان مكونا :
سياجا ! ان الامواج الشريرة ، تهاجم
تتسلق ، كاللص ، خلال النوافذ ، تظاهرها
القوارب تقرع مؤخراتها الكالحات الزجاج

---

* تريتون ، عند اليونانيين ، هو غول البحر نصفه انسان ونصفه الاخر سمكة (المعرب) .

**وتمر اطباق بامتعة محزومة عائمة ،**
**وتتناثر اخشاب المباني ، والاسقف ، والاكواخ ،**
**وبضائع التجار الذين دبروا وافلحوا ، تتبعثر**
**واثاث الشحاذ ، الباهت ، القليل ،**
**والكبارى المقلوعة تحت وطء العاصفة ،**
**وتوابيت الموتى الخارجة من القبور المبتلة — كلها**
**تسبح في الشوارع (٩) ***

ومن المادة المقدمة سابقا يمكننا ان نشتكل محاولة بسيطة ، عملية ، لمنهج تركيبي سمعي — بصري .

**علينا ان نعرف كيف نقبض على حركة قطعة موسيقية معينة عند تحديدنا موضع مسارها ( خطها وشكلها ) كأساس لما نقوم به من تكوين تشكيلي يتعلق بالموسيقى .**

وتوجد الان امثلة لهذه المحاولة ، التي هي بناء تكوين تشكيلي على اساس خطوط موسيقية محددة بدقة ، في حالة تصميم بالية . حيث يوجد ارتباط كامل بين حركة الموسيقى والاخراج ( في صورة مرئية ) .

وعلى اية حال عندما يكون امامنا عدد من اللقطات ذات استقلالية ** متساوية ، على الاقل اذا ما عنينا مرونتها وطواعيتها الاصلية ، الا انها تختلف في تكوينها ، فعلينا ، واضعين الموسيقى نصب اعيننا ، ان نختار ونرقب اللقطات ، فقط ، التي تبرهن على صلتها بالموسيقى تبعا للشروط سالفة الذكر .

وعلى المؤلف ان يسير في الطريق نفسها ، وعندما يتناول مشهدا سينمائيا تم تقطيعه سابقا : عليه ان يحلل الحركة المرئية خلال كل من البناء التوليفي ( المونتاج ) الكلي ، وخط التكوين الذي ينتقل من لقطة مفردة الى اخرى — بما في ذلك التكوينات بداخل

---

*** اوضحت ، في مكان اخر ، « اعادة التكوين » الصحيح ، الذي ورد في هذه السطور عن التناثر ، لتقلب ، لتكسر ، موجة، في عبارات قد تفقد مدلولها تماما مع اية ترجمة انجليزية .**

**** « مستقلة » فقط ، في معنى انها نظريا يمكن ادراجها في اية مشهد .**

اللقطات . سيكون لزاما عليه ان يؤسس تكوينه الموسيقي التخيلي على هذه العناصر .

ان الحركة التي يقوم عليها عمل فني ليست مجردة او معزولة عن الموضوع ، ولكنها التجسيد التشكيلي العام لهذه الصورة التي من خلالها يتم التعبير عن الموضوع .

« في صراع صاعد » ، « تتسنع » ، « مكسورة » ، « جيدة الحبكة » ، « في نمو ناعم » ، « مرقعة » ، « متعرجة » ، تلك تعبيرات لتحديد هذه الحركة في الامثلة الاكثر تجريدا وعمومية . وسوف نرى في مثالنا كيف ان مثل هذا الخط يمكن ان يحتوي ، ليس وحسب ، سمات ديناميكية مميزة ، بل وايضا على وحدة تركيبية من عناصر اساسية ومعان خاصة بذلك الموضوع . وتلك الصورة، وسنجد احيانا في التنغيم ، التجسيد الاولي لصورة سوف نتخيلها . ولكن ذلك لن يؤثر على الشروط الاساسية ، لان التنغيم هو حركة الصوت تنساب من نفس « حركة العاطفة » التي يتحتم ان تؤدي دورها كعامل اساسي في تشكيل الخطوط العامة للصورة الكلية .

ان هذه الحقيقة هي بالتحديد التي تجعل من الميسور الى حد كبير وصف تنغيم ما ، باشارة ، او بحركة الموسيقى نفسها . ومن اساس حركة الموسيقى تنبع بقوى متساوية كل هذه التعريفات ، تنغيم الصوت ، الاشارة ، حركة الانسان الذي يعزف الموسيقى. اننا سوف نضع هذه النقطة في اعتبارنا حيثما انتقلنا في مكان اخر ، وبتفصيل أشمل .

ونود هنا ان نؤكد ان الخط النقي الخالص ، بمعنى التخطيط النوعي « البياني » العام لتركيب ما ، ليس الا واحدا من عديد من وسائل جعل شخصية حركة ما منظورة .

هذا « الخط » ــ مسار حركة ــ تحت ظروف متغيرة واعمال فنية تشكيلية متغيرة ــ يمكن ان يرسم بطرق اخرى الى جانب مخططات اخرى نقية خالصة .

على سبيل المثال ، يمكن رسم الحركة بنفس النجاح بوسائل من تغيير رقيق تدريجي في البناء التخيلي للضوء او اللون ، او بالكشف المتتابع للمساحات والمسافات .

ويوضح « ريمبراندت » ( خط الحركة ) عنده بالكثافات المتغايرة من الظل والضوء .

ولقد وجد « ديلاكروا » هذا الخط خلال المسار الذي تتبعه عين المشاهد في حركتها من شكل الى اخر ، اذ تكون الاشكال موزعة على نطاق مساحة الرسم . ولقد سجل في صحيفته ( جورنال ) اعجابه باستخدام « ليوناردو » النظام القديم للرسم « بالكرات » (١٠) . وهو منهج يخبرنا معاصرو « ديلاكروا » انه هو نفسه استخدمه طيلة حياته .

وكصدى قريب مشهود لافكار « ديلاكروا » عن الخط والشكل ، قول « فرينهوفر » في قصة « بلزاك » ( العمل الرائع المجهول ) ان جسم الانسان لا يتكون من خطوط ، ثم في قول حازم « لا توجد خطوط في الطبيعة او ان كل شيء مسطح » .

وفي مجال المعارضة لمثل هذا الرأي ، نستطيع ان نذكر المتحمس محدد الافكار « وليم بليك » الذي حجته المحركة للعواطف:

**يا لحدود المعرفة عندك فائقة الحكمة يا وطني العزيز ...(١١)**

يمكن ان تجدها بين كلمات مجادلاته المريرة ضد السيد « جوشوا رينولدز » ، وضد قلة عنايته واعتباره برسوخ وثبات الخطوط العريضة المحددة .

وينبغي ان يكون واضحا ان مجادلاتنا لا تدور حول « حقيقة الحركة » في العمل الفني ، ولكن حول « الوسائل » التي بها تتجسد تلك الحركة ، ما الذي يسم ويميز عمل مختلف الرسامين ؟

وكثيرا ما عبر « دورير » في اعماله عن مثل تلك الحركة بتعاقب معادلات ، ذات دقة رياضية ، خلال النسب داخل اشكاله.

وليس هذا امر شتاذ عن تعبيرات رسامين اخرين ، «ميخائيل انجلو » على وجه الخصوص ، الذي يتدفق ايقاعه بشكل حركي ( ديناميكي ) من خلال تماوج وانتفاخ عضلات اشكاله ، وبذا يعمل على ابراز لا الحركة وحالة هذه الاشكال وحسب ، بل يعمل اولا على ابراز الانسياب الكلي لاحاسيس وعواطف الفنان * .

---

*** نستطيع أن نستعيد الى الذاكرة ما قاله « جوجول » عنه : عند « ميخائيل انجلو » يعمل الجسم فقط لاظهار قوة الروح ، معاناتها ، صرخاتها العالية، طبيعتها التي لا تقهر ،وينبذ كل ما هو مجرد شيء تشكيلي ، وعنده ان الهيكل الخارجي لانسان ، الذي يستوعب نسبا ضخمة في وظيفته كرمز ، ليس في النهاية انسانا ، ولكنه عواطف انسان (١٢) .**

وما يبرزه « بيرانيزي » بخطه الخاص لا يقل في انسيابه العاطفي ــ خط يبينه من حركات وتغيرات « المساحات ــ العكسية» ــ الاقواس والقبات المكسورة في أحد أعمال « كاركيري » ذات ، الخطوط المضفورة من حركة منسوجة مع خطوط من سلمه الذي لا تنتهي درجاته ، كاسرا اللحن الفراغي المتراكم بلحن خطر ( فيج).

ويعبر « فان جوخ » ، هو الاخر ، عن حركة خطة بنثار كثيف من اللون ، ويجري هذا كما لو كان مجهودا يائسا ليلصق انسياب خطه مع التفجر الطائر للون . وبطريقته الخاصة كان يطبق قانونا « لسيزان » الذي لم يكن يعرفه . قانون كان يطبقه « سيزان » نفسه في وجه آخر مختلف تماما :

الرسم واللون ليسا نقطا مختلفة متمايزة .....(١٣).

واكثر من ذلك ، فان اي « ناقل » يحقق وجود مثل هذا « الخط ». وأي مزاول لاي وسيلة للنقل ، عليه أن يبني خطه هو، اذا لم يكن من عناصر تشكيلية ، فلا بد اذن أن يكون من عناصر « درامية » وموضوعية . « روابط »

وفي هذا علينا أن نضع في اذهاننا بالنسبة للسينما، ان انتخابا بين الصورة والموسيقى يجب الا يقتصر على واحد من هذه « الخطوط » ، أو حتى بتناسق وتوفيق بين عدد نستخدمه معا . فالى جانب هذه العناصر الشكلية العامة ، فان على القانون نفسه أن يقرر انتخاب الصحيح المناسب من الناس ، الصحيح من الوجوه، الصحيح من الاشياء ، الصحيح من الافعال ، الصحيح من المشاهد، وذلك من بين كل المنتخبات المتعادلة الممكنة وسط ظروف من حالة معينة .

واذا ما عدنا الى ايام الفيلم الصامت ، فاننا تكلمنا عن ( التوزيع الاوكسترالي ) « لاوجه التيباج » * في امثلة متكررة

---

* Tupage ( تيباج ) كاصطلاح وكاسلوب ، ينبغي تحديده على انه « نموذج ــ تمثيل » ( بلا ممثلين ) ، رفعه ايزنشتين الى مستوى الادارة الخلاقة الواعية ، تماما كالمونتاج ( التوليف ) ، الذي هو اصطلاح بسيط لعملية طبيعية من عمليات توليف الفيلم ، ثم تحويلها الى اصطلاح اعم وعملية اكثر اتساعا وعمقا على ايدي صانعي الافلام الروس ــ ( المترجمة الانجليزية ) .

( مثلا ، في انتاج الخط الصاعد للحزن بوسائل اللقطات الكبيرة المكثفة في مشهد « صباح لفاكو لينتشنوك » في فيلم بوتمكين ) .

وكذلك تبرز في الافلام الناطقة مثل تلك اللحظات كالتي ذكرناها آنفا: حنان الوداع، بين «فاسكا» و« جافريلد اوليكسيتش» في فيلم « اسكندر نيفيسكي » . ويمكن لهذا ان يحدث ، فقط عن نقطة واحدة « محررة » في القطعة الموسيقية ، بنفس الطريقة عندما تعذر استخدام اللقطات الكبيرة لخوذات الفرسان الالمان قبل النقطة التي تم عندها ، اخيرا ، استخدام تلك الخوذات في مشهد الهجوم ، لانه عند تلك النقطة وحدها ان غيرت الموسيقى شخصيتها من شيء يمكن التعبير عنه بلغات مناظر عامة ، ولقطات متوسطة الى شيء يتطلب ضربات مرئية ذات ايقاع ، ومناظر كبيرة لعدد الجياد وما شابهها .

والى جانب هذا ، فاننا لا نستطيع ان ننكر حقيقة ان اكثر التأثيرات اخذاً بالالباب وسرعة في المفعول ، يمكن كسبها ، طبعا ، « بائتلاف وتناسب حركة الموسيقى مع حركة الحدود المرئية » . مع التكوين البياني للاطار ، لان هذه الحدود او هذا التخطيط الخارجي ، او هذا الخط هو « المؤكد » الاكثر حيوية لنفس فكرة الحركة .

ولكن دعنا نعود الى موضع تحليلنا ولنحاول ، خلال قطعة صغيرة من اول علبة ٧ من فيلم « اسكندر نيفسكي » ، لنوضح كيف ولماذا كانت سلسلة معينة من لقطات في نظام معين وذات طول معين متعلقة بطريقة نوعية ، اكثر من اي طريقة اخرى ، بقطعة معينة من الموسيقى .

سوف نحاول هنا ان نكتشف ذلك « السر » ، لتلك « العلاقات الرأسية » للمشاهد التي ، خطوة بخطوة ، تربط الموسيقى باللقطات « خلال عاطفة مماثلة » تلك التي تكمن عند اساس الحركة الموسيقية كما هي عند اساس حركة الصورة .

وما هو ذو اهمية خاصة ، في هذه الحالة ، هو حقيقة ان الموسيقى قد تكونت حتى اكتمال تأليفها من عنصر تصويري . ولقد تمكن المؤلف الموسيقي من الحركة المرئية للموضوع ، بنفس الدرجة التي أحاط بها المخرج ، وقبض على الحركة الموسيقية المكتملة ، وذلك في مشهد الهجوم ، حيث تم توفيق اللقطات مع شريط

الموسيقى المسجل سابقا .

وعلى اية حال ، انه على وجه التحديد منهج للربط العضوي من « خلال الحركة » والذي تم استخدامه في كلا الحالتين . لذا فمن الناحية المنهجية ، فهو امر لا مادي على الاطلاق ، والذي من عنصره تبدأ عملية تقرير المزج السمعي ــ البصري .

ان الوجه السمعي ــ البصري لفيلم « اسكندر نيفسكي » يحقق اكثر امتزاج مكتمل له في مشهد « معركة على الجليد » ــ على الاخص في « هجوم الفرسان » وفي « عقاب الفرسان » . ويصبح هذا الوجه عاملا حاسما ايضا . اذ انه من بين كافة مشاهد فيلم « اسكندر نيفسكي » ، يظهر الهجوم ، كاكثرها تأثيرا وثباتا في الذاكرة ، عند النقاد وعند جمهور المشاهدين . ولقد كان المنهج الذي استخدم فيه ، من علاقة سمعية ــ بصرية هو نفس المنهج الذي استخدم في اي مشهد من مشاهد الفيلم . لذا فمن اجل تحليلنا سوف نختار قطعة من الفيلم يمكن ان تكون ،الى حد ما ، كافية لاعادة انتاجها على صفحة مطبوعة ، قطعة من الفيلم فيها يتم حل عقدة باكملها بواسطة اطارات لا حركة فيها تقريبا ، والتي فيما يمكن فقدان الحد الادنى من جراء اظهار لقطاتنا على صفحة لا على شاشة سينما . انها ، مثل تلك القطعة هي التي اخترناها للتحليل .

هذه هي الاثنتا عشرة لقطة من ذلك المشهد « فجر من القلق المترقب » الذي يسبق بداية الهجوم والمعركة ، والذي يتبع ليلا مليئا بالكدر والاضطراب ، في عشتية « معركة على الجليد » . وللمحتوى الموضوعي لتلك الاطارات الاثني عشر ، وحدة بسيطة : اسكندر فوق « صخرة الغراب » وفرق الروس عند قاعدة الصخرة على شاطىء « بحيرة تشودستكوي » المتجمدة المياه من البرودة ، متدفقين في الاتجاه الذي منه يتوقعون ظهور العدو .

وفي اخر هذا الكتاب رستم بياني يوضح اربعة اقسام . القسمان الاولان يصفان تعاقب كادرات اللقطات والمقاييس ( الموازير ) الموسيقية اللذان يعبران معا عن الموقف ١٢٠٠ كادر . ١٧ مازورة ( وهذا العرض الخاص للصور والموازير سوف يبدو واضحا في عملية تحليل ، كما ان هذا العرض مرتبط بالمركبات الداخلية الاساسية للموسيقى والصتورة ) .

دعنا نتخيل هذه الاثنتي عشرة لقطة ، وهــذه السبعة عشرة مازورة موسيقية ، لا كما نراهم في الرسم البياني ، ولكــن كمــا نلمسهم من خلال الشاشة . اي جزء من هذا التتابع السمعي ــ البصري يمارس اقصى جذب لانتباهنا ؟

يبدو ان اقوى تأثير يأتي من اللقطة ٣ متبوعة باللقطة ٤ . ويجب ان يكون متضحا لنا ان مثل هذا الانطباع لا يأتي من اللقطات المصورة وحدها ، ولكنه تأثير سمعي ــ بصري يتم خلقه من مزج هاتين اللقطتين معا بواسطة ، عامل الربط ، الذي هو الموسيقى ، التي يتذوقها المرء في غرفــــة الاستماع . هاتــين اللقطتين ٣،٤ تتوافقان مع هذه الموازير الموسيقية : ٥،٦ و ٧،٨ .

وبذا فهذا هو التجميع السمعي ــ البصري المباشر اكثر مــن غيره والاعمق اثرا ، ويمكن اختباره عن طريق عزف الموازيرالاربعة على البيانو « مع مصاحبة » اعادة عرض اللقطتين المناظرتين . ولقد كان لهذا التأثير ما اكده في معرض تقييم هذا الانتخاب حــين العرض السينمائي لطلبة « معهد الدولة للسينما » .

لتأخذ هذه الموازير الاربعة ولتحاول ان تعبر في الهواء بيدك عن هذا الخط من الحركة الذي توحي به حركة الموسيقى .

يمكن رؤية ( الكورد ) (١) كخط البداية .

و( الربع نوت ) الخمس التالية ، التي تتقدم الى اعلى ، يمكن ان تجد اشارة تعبر عن تكوين صورة ذهنية طبيعية في خط مشدود صاعدا . لذا ، فبدلا من وصف هذه الفقرة بخط بسيط متسلق ، سوف نميل بخفة الى تقويس اشارتنا المناظرة ــ أ ب : ( شكل ١ )

و( الكورد ) الثاني ( عند بداية المازورة ٧ ) ، مسبوقا بنغمة سادسة (٢) حادة النبرة سوف يخلق في هذه الظروف ، انطباعــا من سقوط مفاجــىء ــ ب ﺤ (٣) .

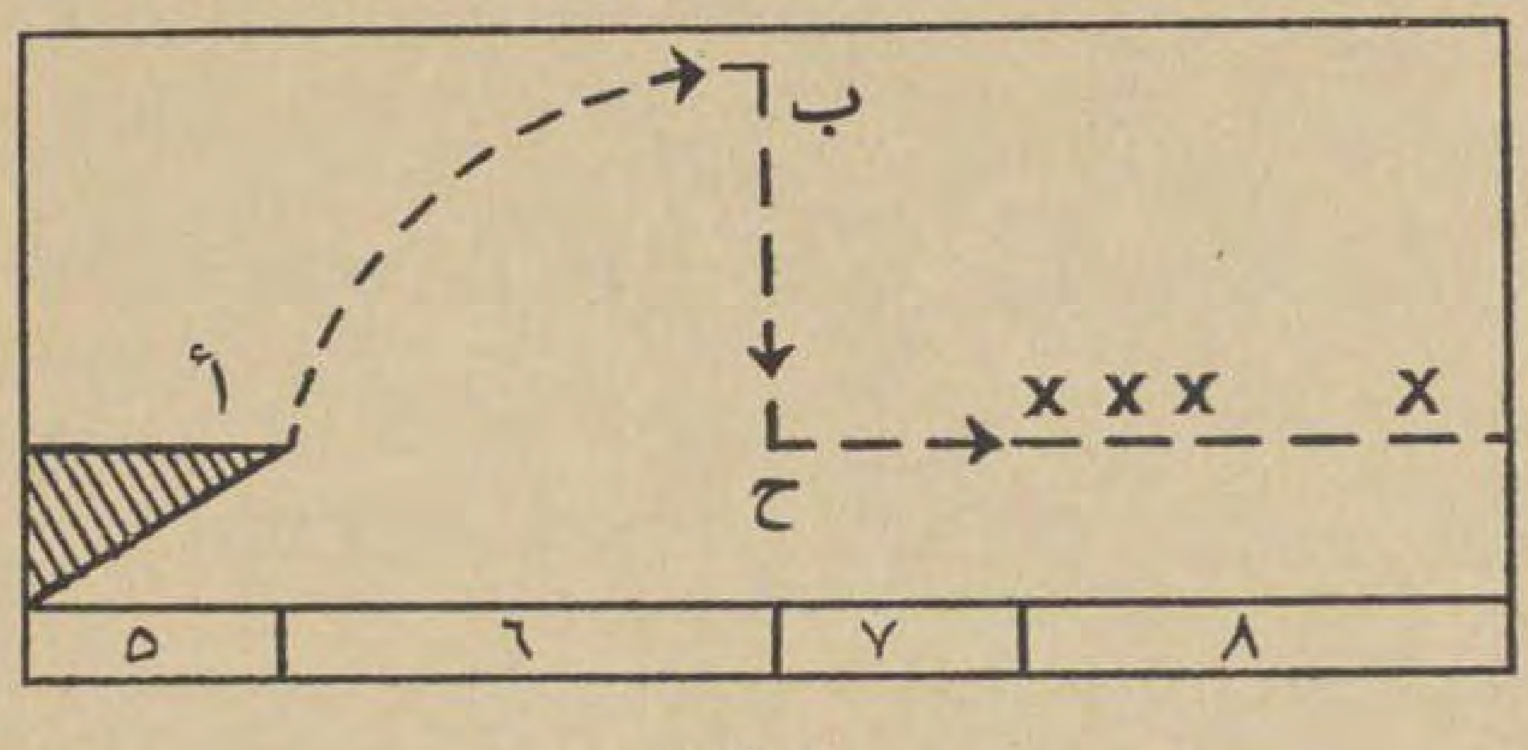
---

**١ ــ كورد Chard : مجموعة اصوات موسيقية تصبح سارة اذ تلعب مع بعضها ( المعرب ) .**

**٢ ــ Six Teenth : سادسة : المسافة بين نغمة والنغمة السادسة التي تليها ( المعرب ) .**

**٣ ــ من زاوية المعالجة في اللحن يتحقق الاحساس بالسقوط ، وذلك بقفزة من ب الى ﺤ ، حادة .**

والصف التالي من التكرارات الاربعة لنغمة واحدة ( في الثامنة ) ، مفصولة بوقفات ، يمكن وصفه ، بالطبع ، باشارة افقية فيما يمكن ايضاح ( الثامنة ) (٤) حتى بعلامات ما بين ج ، د .

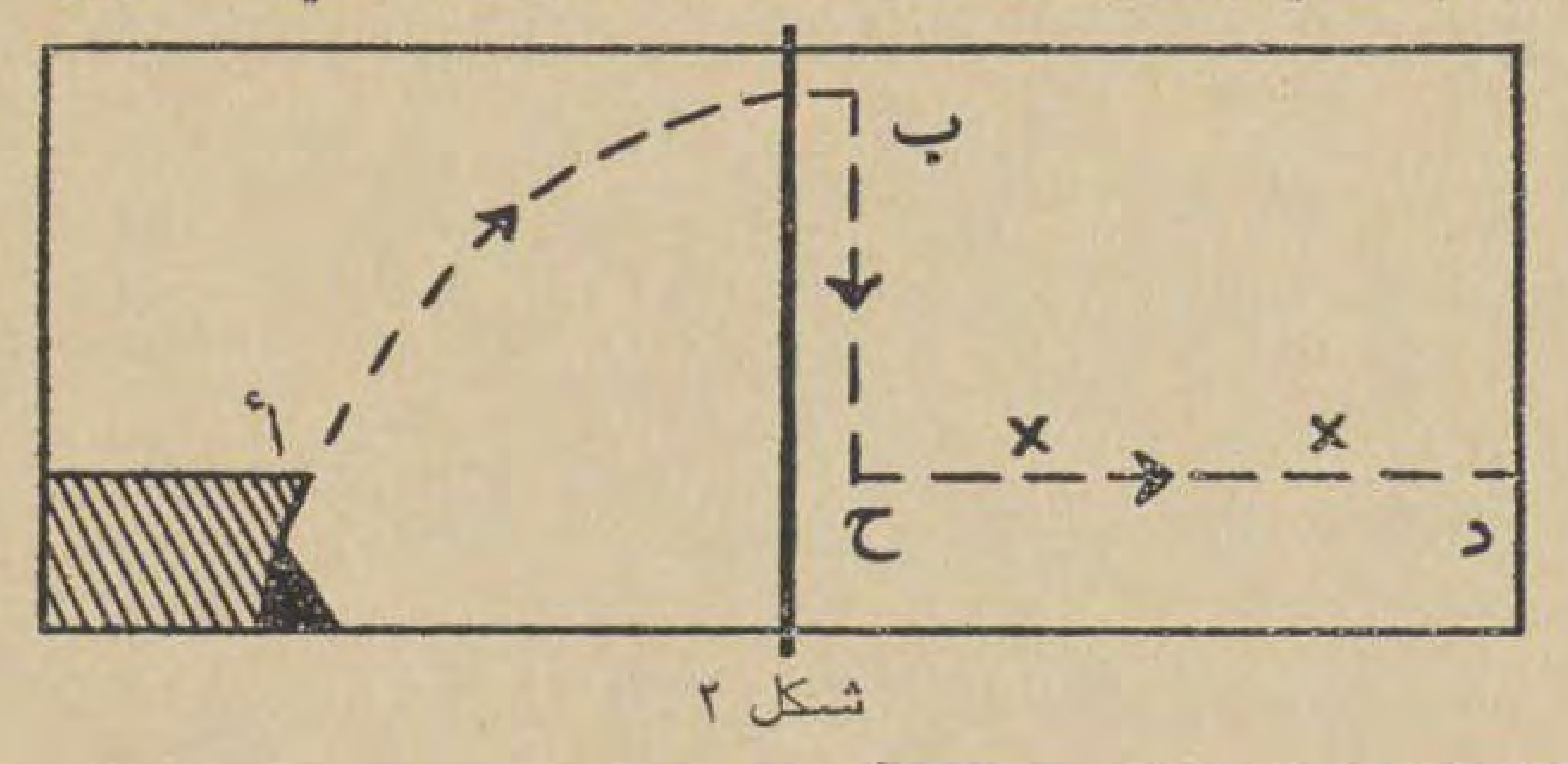



شكل ١

ارسم هذا الخط ( في شكل ١ : ب ح ، ح د ) وضع هذا التخطيط لحركة الموسيقى على الموازير المناظرة للعلامة .

والان دعنا نصف « الخط البياني لحركة العين » على الخطوط الرئيسية للقطتين ٣ ، ٤ التي تتعلق بهذه الموسيقى .

وهذا ايضا يمكن وصفه باشارة من يدك ، التي سوف تتقدم الرسم التالي وهو يمثل الحركة داخل التكوين الخطي للاطارين .




شكل ٢

٤ ـ Eigth : مسافة اوكتاف ـ الاوكتاف هو ببساطة ثماني نغمات موسيقية فوق او تحت نغمة معينة ... او هو المسافة بين اي نغمة ونغمة اخرى تنتج من ضعف او نصف كمية الاهتزازات في الثانية ـ (المعرب) .

ومن أ ، ب تنحني الاشارة الى اعلى ، راسمة قوسا خلال سحابة سوداء محددة ، وهي المعلقة فوق الجزء السفلي ، الاكثر اضاءة ، من السماء .

ومن ب الى حـ ــ « سقوط مفاجيء للعين الى اسفل » : من خط الاطار العلوي للقطة ٣ الى ، تقريبا ، خط الاطار السفلي للقطة ٤ ــ الحد الاقصى للسقوط الممكن في هذا الوضع الرأسي .

ومن حـ الى د ــ في افقية متساوية ــ دون ما حركة لا صاعدة ولا هابطة ، ولكن تقاطعها مرتين فقط الاعلام التي تنتصب على الخط الافقي لفرق الفرسان .

والان دعنا نقارن كلا الرسمين البيانيين . فماذا نحن واجدون ؟ اننا نجد ان كلا الخطين البيانيين للحركة يتطابقان تماما، اي اننا نجد تطابقا تاما بين حركة الموسيقى وحركة العين على خطوط التكوين التشكيلي .

وفي تعبير اخر ، « تقع نفس الحركة ، على وجه التحديد، عند قاعدة واساس كلا البناءين ، الموسيقي والتشكيلي » .

وانا اعتقد ان هذه الحركة يمكن ايضا ان ترتبط مع الحركة العاطفية . ان الاهتزاز الصاعد ( للفيولونسيلات ) * في نطاق مقام ( س الصغيرة ) ** يصطحب بوضوح الاثارة ذات الكثافة المتزايدة ، كما انه يصطحب جو الملاحظة المتزايد . وتبدو النغمة كما لو كانت تحطم هذا الجو . وتبدو سلاسل النغمات ــ الثمانية الموسيقية كما لو كانت تشرح خط انعدام الحركة للفرق العسكرية: احاسيس الفرق تشيع وتنتشر على طول الجبهة في مجموعها ، احساس ينمو مرة اخرى في اللقطة الخامسة بتكثيف يتجدد في اللقطة السادسة .

وانه لمن الطريف ان تلاحظ ان اللقطة الرابعة ــ التي ترتبط بالمازورتين ٧ ، ٨ تحتوي على رايتين ، بينما الموسيقى تحتوي على اربعة مقامات لنغمات ثامنة . وتظهر العين ، تمر على هاتين

---

*** ــ Cello : الفيولونسيل .. وهو كمان كبير جهير يرتكز على الارض ( المعرب ) .**

**** ــ س : رمز لنغمة G ( المعرب )**

الرايتين مرتين ، لذا تبدو الجبهة مرتين في اتساع تلك التي نراها حقا امامنا في الاطار ، وفي مرور العين من اليسار الى اليمين ، تقع على نغمات ثامنة مع الرايات ، وتقود النغمتان الباقيتان عملية الملاحظة الى خارج خط الكادر الى اليمين ، حيث يكمل التخيل ، بشكل محدد ، الخط الامامي للفرق .

والان اصبح من الواضح لماذا استولت اللقطتان ، في تواجدهما معا ، على انتباهنا ، بشكل خاص . ان العنصر التشكيلي للحركة يتحد هنا مع حركة الموسيقى ، مع حد اعلى للعملية الوصفية .

دعنا ، على اية حال ، نتقدم فيما نبحث ، لنلاقي ما يستولي على انتباهنا ( الثاني ) فبمرورنا على هذا المشهد مرة ثانية تجذبنا اللقطات ١ ، ٦ ـ ٧ ، ٩ ـ ١٠ .

وبمزيد من التأمل في الموسيقى في هذه اللقطات ، سوف نجد بناء مشابها لموسيقى اللقطة ٣ . ( بشكل عام ، تتكون الموسيقى في مجموع هذه القطعة من الشريط ، من جملتين ، كل منهما ذات مازورتين أ، ب تتبادلان كل منهما مع الاخرى بشكل معين . والعامل الذي يمايز بينهما هنا ، هو انه بينما هما تنتميان من ناحية البناء الى نفس الجملة ، فانهما تختلفان في التنغيم : فالموسيقى في اللقطة ١ و٣ تنتمي الى تنغيم واحد ( س الصغير ) بينما موسيقى اللقطات ٦ ـ ٨ و٩ ـ ١٠ تنتمي الى مقام اخر ( س الصغير الحاد ) والعلاقة بين هذا التغير النغمي ، والمعنى الموضوعي للمشهد سوف يتكشف في تحليل اللقطة ٥ ) .

وبذا فموسيقى اللقطات ١ ، ٦ ـ ٧ ، ٩ ـ ١٠ تضاعف الخط البياني للحركة التي تجدها في اللقطة ٣ ( انظر شكل ١ ) .

ولكن اذا ما نظرنا الى كادرات اللقطات نفسها ، فهل نجد نفس الرسم البياني للتكوين الخطي ، الذي مع خط الموسيقى « يلحم » اللقطتين معا ٣ ، ٤ مع موسيقاهما ( موازير ٥،٦،٧،٨) ، لا .

وبذا فالاحساس بوحدة سمعية ـ بصرية يبدو قويا في هذه التركيبات .

لماذا ؟

التفسير لهذا ، يمكن ان نجده في بحثنا السابق عن التعبيرات

الممكنة المختلفة لخط الحركة . والرسم البياني للحركة الذي يمكن ان نجـده للقطات ٣، ٤ لا ينبغـي ان ينحصر في خط أ ـ ب ـ د وحده ، ولكن ينبغي ان يتم التعبير عنه ، خلال اي وسائل تشكيلية في متناول يدنا . وبذا فاننا نقابل في التطبيق ، الحالات النظريـة المفترضة التي ذكرناها سابقا .

دعنا نمد بحثنا السابق بمساعدة الحالات الجديدة الثـلاث ١ ، ٦ـ٨ ، ٩ـ١٠ .

حالة ١ . لا تستطيع آلة التصوير ان تنقل الاحساس الكامل باللقطة ١ ، لان هذه اللقطة تتلاشى في الفطر : من الظلام ، نبدأ اولا في رؤية ، الى اليسار ، مجموعة داكنة من الرجال ومعهـم راية ، وبالتدريج تنقشع الظلمة عن سماء مبرقشة ، ذات بقع غير منتظمة من السحب .

ونستطيع أن نرى ان الحركة داخل هذه اللقطة متطابقة تماما مع وصفنا للحركة في اللقطة ٣ . ويكمن الفرق الوحيد في حقيقة ان حركة اللقطة ١ ليست خطية ، ولكنها حركة لاضاءة تدريجية للكادر ـ حركة لدرجة متزايدة من الاضاءة .

لذا فان « خطة البداية » عندنا هي أ ، التي لها علاقة بالنغمة الابتدائية للقطة ٣ ، وتوجد هنا في الظلمة السابقة لبدء الظهـور التدريجي ـ فالظلام عند « خط الماء » الذي منه يمكن تقدير واحصاء الدرجات من الاضاءة التدريجية للكادر . و« القوس » هنا يتكون من سلسلة زاحفة من كادرات مختلفة ـ كل منها اكثر اضاءة من الكادر السابق . وينعكس « القوس » في اللقطة ٣ ، هنا بمنحنى من اضاءة تدريجية للاطار الكامل . وتتميز المراحل الفردية بظهور بقع من سحب اكثر واوضح . ومع بروز الاطار الكامل الاضاءة ، فان اكثر البقع اظلاما ( تلك البقعـة الموجودة في منتصف الاطار ) تظهر اولا . ويتبع هذه البقعة اكثر اضاءة الى حد ما . ثم نصبح بالتدريج امام السماء كلها ، وهي في درجة ضوئية عامة ـ مع نتف اكثر اظلاما في مركز اليمين السفلي وفي الركن الاعلى الى اليسار .

نرى ان خط المنحنى للحركة يتضاعف هنا ، ينزل الى احـد التفاصيل ، الا انه غير معبر عنه خلال « محيط » التكوين التشكيلي، ولكن خلال « خط » من « درجة خفيفة » .

وبذا نستطيع ان نعلن عـن وجـود علاقـة بين اللقطة ١

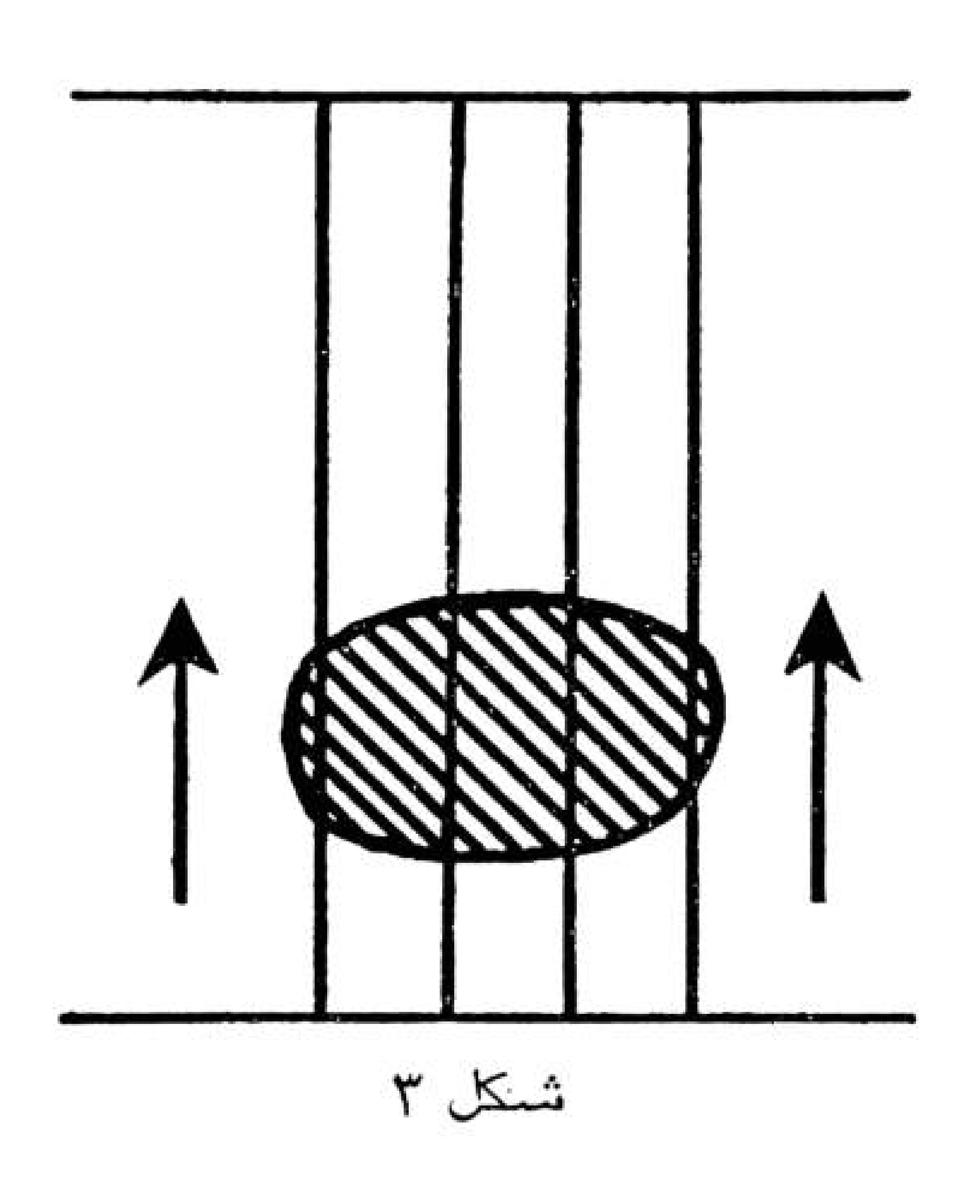
واللقطة ٣ ، في حركتهما الذاتية الاسناسية ، التي هي فـــي الحالة السابقة ، علاقة في الدرجة .

حالة ٢ اختبر اللفظتين ٦ــ٨ . ويجب اختبارهما كزوج، لان الجملة الموسيقية أ التي تسقط كلية في اللقطة ١ ( عــلى صـــورة فوتوغرافية واحدة ) ، تغطي هنا ، تغطية تامـــة « صورتين » . وتغيرات الجملة أ التي هي فوق اللقطتين ٦ ــ ٨ بمكن تحقيقهـــا واثباتها ككل ( انظر الرسم البياني للقطة كلها ) .

دعنا نراجع هذه التركيبة على ضوء مفهومنا عن الموسيقى .

هذا ما نراه في اولى اللقطتين : اربعـــة محاربـــين بدروعهم ورماح مرفوعة منتصبة ، الى اليسار ، وخلفهم ، بعيدا عن الحافة اليسرى ، يمكن رؤية خط المحيط لصخرة عالية ، وعـــلى مسافة بعيدة ، في اتجاه الحافة اليمنى — تمتد صفوف من المحاربين عبـــر مسافة كبيرة .

ودون مراجعة الانعكاسات عند الاخرين ، فانٰ الانطباع الذي دائما ما يرتسم عندي من النغمة الاولى للمازورة ١٠ هو كانما كتلة ثقيلة من الصوت ، تتدحرج الى اسفل على طول خطوط من حراب من قمة الاطار الى قاعدته :



شكل ٣

( واذا ما كان هذا الانطباع موضوعيا ، فاليه ، باختصار ، يرجع اني استشعرت الحاجة لاعطاء هذه اللقطة مكانها الخاص في التوليف ) .

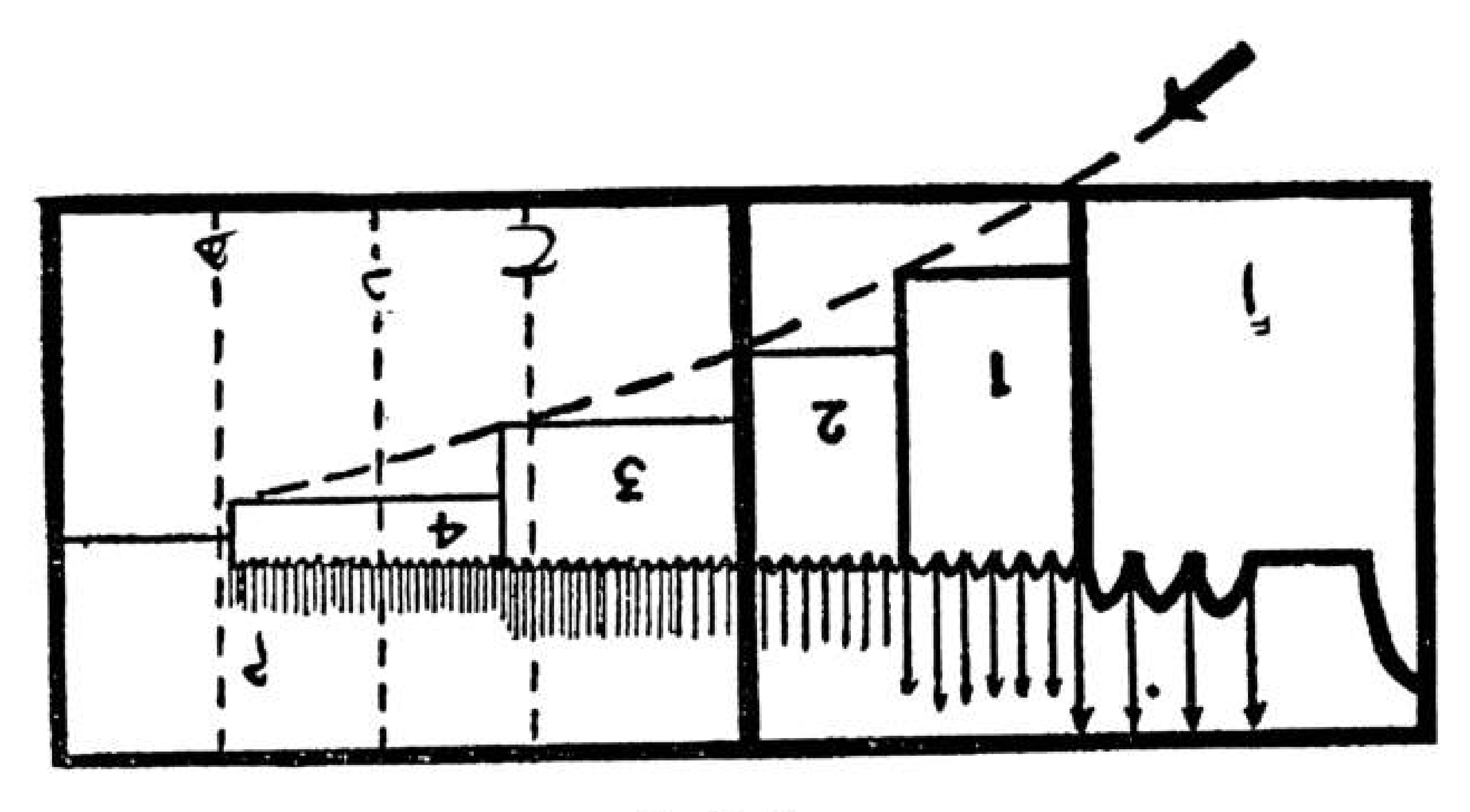
يقع خلف المجموعة المكونة من اربعة من حاملي الحراب ، خط المحاربين ممتد الى مراحل من العمق ، الى اليمين . وابرز هذه المراحل هي مرحلةالانتقال من تمام اللقطة ٦ الى تمام اللقطة٨، التي تستمر بخط المحاربين في نفس الاتجاه ، الى مسافات اكثر بعدا . وابعاد المحاربين في اللقطة ٧ اكبر الى حد ما ، الا انالحركة العامة المتعمقة ( في مراحل ) تستمر معها حركة اللقطة ٦ . وتوجد في اللقطة الثانية مرحلة اخرى محددة في وضوح : الخط الابيض للافق الخالي عند الحافة اليمنى للاطار . وهذا العنصر في اللقطة ٣ يكسر الخط المستمر للمحاربين ويقدمنا الى محيط جديد تجاه الافق حيث تندمج السماء مع السطح المتجمد الثلجي لبحيرة تشيدسكوي.

دعنا نرسم خطا بيانيا لهذه الحركة الاساسية خلال كلا الكادرين بوسيلة المراحل : ( شكل ٤ ) .

لقد رسمنا بيانيا تجمعات الفرق كما لو كانوا اجنحة متراجعة لفرقة مسرح ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ — الى الداخل . ويكون مسطح البداية عندنا ، الاربعة حاملي الحراب في اللقطة ٦ . ويتطابق هذا مع سطح شاشتنا ، الذي منه تتضح كل الحركة الى الداخل . وبرسم خط لتوحيد « اجنحة المسرح » تلك ، فاننا نحصل على منحنى معين ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ — اين رأينا منحنى شديد الشبه بهذا ؟

ما زال هذا هو نفس خط المنحنى « لقوسنا » ، الا انه لا يوجد ، الان ، على طول « سطح عمودي » في الاطار ، كما في اللقطة ٣ ، ولكنه يتحرك في منظور افقي داخل اعماق الاطار .

هذا المنحنى ، بالضبط ، نفس « سطح الابتداء » ، جناحنا المكون من اربعة من المحاربين الواقفين . وبالاضافة الى هذا ، فان الاوجه المتعددة لها حدود معينة ، معطية احرفا حادة للاجنحة التالية ، يمكن اقفالها باربعة خطوط رأسية : ثلاثة اشكال لمحاربين، تقف بعيدا عن خط الفرقة في اللقطة ٧ ( حـ ، د ، هـ ) — والخط الذي يفصل اللقطة ٦ عن اللقطة ٧ .



شكل ٤

هل من الممكن ان نجد في الموسيقى مطابقا لذلك القطع السريع للافق في اللقطة ٧ ؟

هناك حقيقة يجب ان نضعها في اعتبارنا في هذا المقام : موسيقى الجملة أ ١ لا تمتد على اللقطتين ٦،٧ باكملهما ، لذا فان الجملة ب ١ يبدأ سماعها اثناء اللقطة ٧ . هذه البداية تتضمن ثلاثة ارباع المازورة ١٢ .

ماذا تحتوي هذه الثلاثة ارباع ؟

الاجابة بالضبط هو ان تلك النغمة يسبقها نغمة سادسة ذات نبرة حادة ، والتي هي في اللقطة ٣ تطابق الشعور بسقوط مفاجىء الى اسفل من اللقطة ٣ داخل اللقطة ٤ .

في الحالة السابقة ، الحركة باكملها موضوعة على طول سطح عمودي ، والانقطاع المفاجىء في الموسيقى نراه كسقطة ( من الركن الايمن الاعلى للاطار ٣ الى الركن الايسر السفلي للاطار ٤ ) . والحركة هنا باكملها افقية متجهة الى داخل اعماق الاطار . ويمكن انتحال المكافىء التشكيلي لمثل هذا الانقطاع الحاد للموسيقى ، تحت هذه الظروف كارتجاجة مشابهة ـ اتجاهها ، الان ، ليس من القمة الى القاع ، ولكن من ناحية الرؤيا الى الداخل . الاهتزازة في اللقطة ٧ الممتدة من خط المحاربين الى خط الافق هي بالضبط هذه الاهتزازة التي نذكرها . ومرة جديدة نحصل على ، حد اعلى من الانقطاع ، طالما ان الافق ، في الخلاء ، يمثل حد العمق !

اننا نجد مبررا لنا في اعتبارنا هذا الشريط من الافق الى يمين اللقطة ٧ كمكافىء مرئي « للاهتزازة » الموسيقية بين المازورة ١١ وثلاثة ارباع المازورة ١٢ .

علينا ان نضيف ذلك من زاوية نفسية خالصة ، هذا المعادل السمعي — البصري ينقل شعورا محددا كاملا الى المشاهدين ، الذين ينجذب انتباههم الى ما وراء الافق ، الى نقطة ما غير مرئية ، والتي منها يتوقعون العدو ليهاجموه .

لذا فنحن نرى مثل تلك الاشرطة من الموسيقى — تماما « كالاهتزازة » عند بداية المازورة ٧ و١٢ — ويمكن حلها تشكيليا بتغيير طرائق الانقطاع التشكيلي .

وهذا الانقطاع التشكيلي هو في حالة واحدة انقطاع على طول خط عمودي ، اثناء التحول من لقطة الى لقطة ٣—٤ . وفي الحالة الاخرى — انقطاع على طول خط افقي ، داخل اطار اللقطة٧ عند النقطة م. ( انظر شكل ٤ ) .

لكن ليس هذا هو كل ما يمكن ان نجده في هذين الزوجين من اللقطات . في ٣ يقفز « قوسنا » عبر السطح . وفي ٦—٧ يقفز الى الداخل في منظور ، أي بشكل فراغي . ومركب على طول هذا « القوس » الثاني ، اجنحة المسرح ( باسلوبنا الخاص ) ، والتي تنفتح في المسافة كاشفة عن نفسها . هذا الارتداد من سطح الشاشة ( جناح أ ) الى داخل مسافة سطح الشاشة ، يصاحب مقام الاصوات الصاعدة الى اعلى .

وبذا ففي حالة ٦—٧ ، نستطيع ان نشير الى نوع اخر من التطابق بين الموسيقى والصورة — تم حله خلال نفس الرسم البياني — وبنفس الحركة . وهذا هو — المطابق الفضائي .

دعنا نرسم تخطيطا بيانيا عاما لهذا التطابق المتنوع الجديد للموسيقى ولما تمثله الصورة .

ولتكتمل صورتنا علينا ان تتم الجملة ب في القطعة الموسيقية ( باضافة مازورة واحدة وربع — نوت ) . وسوف يعطينا هذا تكرارا مكتملا للجملة الموسيقية التي اختبرناها مع اللقطات ٣ ، ٤ . الا ان خط الصورة عندنا سوف يتطلب اضافة اللقطات ٨ الى ٦—٧ لان هذا التكرار للجملة ب ( هي في الواقع ب ١ هنا ) يجاري تكملة اللقطة ٨ .

لذا فاللقطة ٨ تتطلب فحصا منا عند هذه النقطة .

ويمكن تقسيمها من الناحية التشكيلية الى ثلاثة اجزاء . تستحوذ على انتباهنا في صدر الصورة ، اللقطة المكبرة الاولى ، ليظهر بذلك ، على مبعدة في مشهد من ثماني لقطات — فاسيليسا على رأسه خوذة . ويشغل هذا جزءا ، وحسب من الاطار ، تاركا البقية للخط الامامي من الفرق العسكرية ، موضوعة في الاطار ، الى حد كبير ، بنفس الطريقة كما في الاطارات السابقة . وتعمل اللقطة ٨ كلقطة ناقلة ، طالما انها تحتوي على ، اولا ، تكملة تشكيلية للفكرة الرئيسية في ٦—٧ . ( وينبغي الا ننسى ان الارتداد الى الداخل للقطة ٧ له تأثير تكبير ، بالنسبة لحجم اللقطة ٦ ، وهو في هذا يهيء الفرصة لتغيير ابعد مدى في اللقطة ٨ اذ يصيرها لقطة مكبرة ) وترتبط اللقطات الثلاث ٦—٧—٨ مع بعضها ارتباطا عضويا ، وذلك في تطابقهم مع التتابع الموسيقي أ ١ — ب ١ . تتحد اقصى حواف لهذه الموازير الاربعة ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ مع اقصى حواف لزوج اللقطات ٦—٨ ، رغم انه داخل هذه التجمعات، لا تتحد التقسيمات بين اللقطتين ٧ ، ٨ مع التقسيمات بين الموازير ١١ ، ١٢ . ( انظر الرسم البياني العام ) .

وتكمل اللقطة ٨ جملة مكونة من لقطات متوسطة للفرق العسكرية ( ٦—٧—٨ ) وتقدم جملة من اللقطات المكبرة (٨—٩—١٠ ) التي تظهر الان .

وبنفس هذه الطريقة ، تم تنفيذ جملة « الامير فوق الصخرة» في اللقطات ١—٢—٣ ، وتبعتها جملة جديدة من لقطات عامة للمحاربين عند قاعدة الصخرة . ولقد حدث تقديم هذه الجملة ، الثانية ، لا « بتقاطع » في لقطة واحدة ، ولكن خلال « تقاطع توليفي » .

وتأتي بعد اللقطة ٣ ، جملة « الفرق العسكرية » ، تظهر في لقطة عامة (٤) ، تتبعها جملة « الامير على الصخرة » ، مرة ثانية ، والتي تظهر هي ايضا في لقطة عامة (٥) . هذا التحول الاساسي من « امير » الى « فرق » ، يوضحه تغير موسيقي اساسي — تحول من تنغيم الى اخر ( س الصغيرة الى س صغيرة حادة ) .

وهناك تحول اقل اهمية — لا من موضوع (امير) الى موضوع اخر ( فرق عسكرية ) ، ولكن داخل موضوع — من لقطة متوسطة

لمحاربين ، الى لقطات مكبرة لهم — وهو امر لا يحل خلال تقاطع توليفي ( كما في ٣—٤—٥—٦ ) ولكي داخل لقطة واحدة — هي اللقطة ٨ .

ويحدث هذا الحل من خلال تكوين ما يحتوي على مسطحين: الموضوع الجديد يظهر في لقطة مكبرة ، بارزا في الصدارة ، بينما الموضوع المتلاشي ( اللقطة العامة للخط الامامي ) يتراجع الى الخلفية . وقد يلاحظ المرء ، الى جانب هذه الحقيقة ، ان «تلاشي» الموضوع المتقدم يحدث التعبير عنه ايضا بتصوير سينمائي للفرق العسكرية ( في المسطح الثاني للمسافة ) مع تجنب متعمد لعمق البؤرة ، حتى يقدم هذا الخط المتراجع ، قليلا ، عن البؤرة، خلفية للقطة المكبرة لفاسيليسيا .

وتقدم هذه اللقطة المكبرة لفاسيليسيا اللقطات المكبرة الاخرى — اجنات وستافكا ( ٩—١٠ ) ، التي باقترانها باللقطتين الاخيرتين لهذه القطعة من الفيلم ( ١١ — ١٢ ) سوف تعطينا تفسيرا تشكيليا جديدا لرسمنا البياني للحركة .

الا ان هذا الجزء من تحليلنا ، يجب ان ينتظر خطوتنا التالية.

وعلى اختيارنا للقطة ٨ تعتمد تكملتنا للرسم البياني لمجموعة اللقطات ( ٦—٧—٨ ) .

ويمكن وصف الاقسام الثلاثة للقطة ٨ كالاتي :

في الصدارة — وجه فاسيليسيا . في منظر مكبر . بعيدا الى يمين الاطار يوجد صف طويل من فرق عسكرية . مصورة دون بؤرة مركزة تركيزا حادا ، مما يؤدي الى تأكيد الاضواء الكبيرة على خوذاتهم . وفي القسم الضيق بين رأس فاسيليسيا والحافةاليسرى للاطار ، يمكن مشاهدة جزء من خط الفرق العسكرية ، على راسها راية .

ما الذي يتطابق مع هذا في القطعة الموسيقية ؟

هذه اللقطة مغطاة بمازورة موسيقية كاملة وربع — نغمة — نهاية المازورة ١٢ والمازورة ١٣ باكملها . وتحتوي هذه القطعة الموسيقية على عناصر مميزة ثلاث ، التي يأتي اوسطها — النغمة التي تفتتح المازورة ١٣ — في لقطتنا .

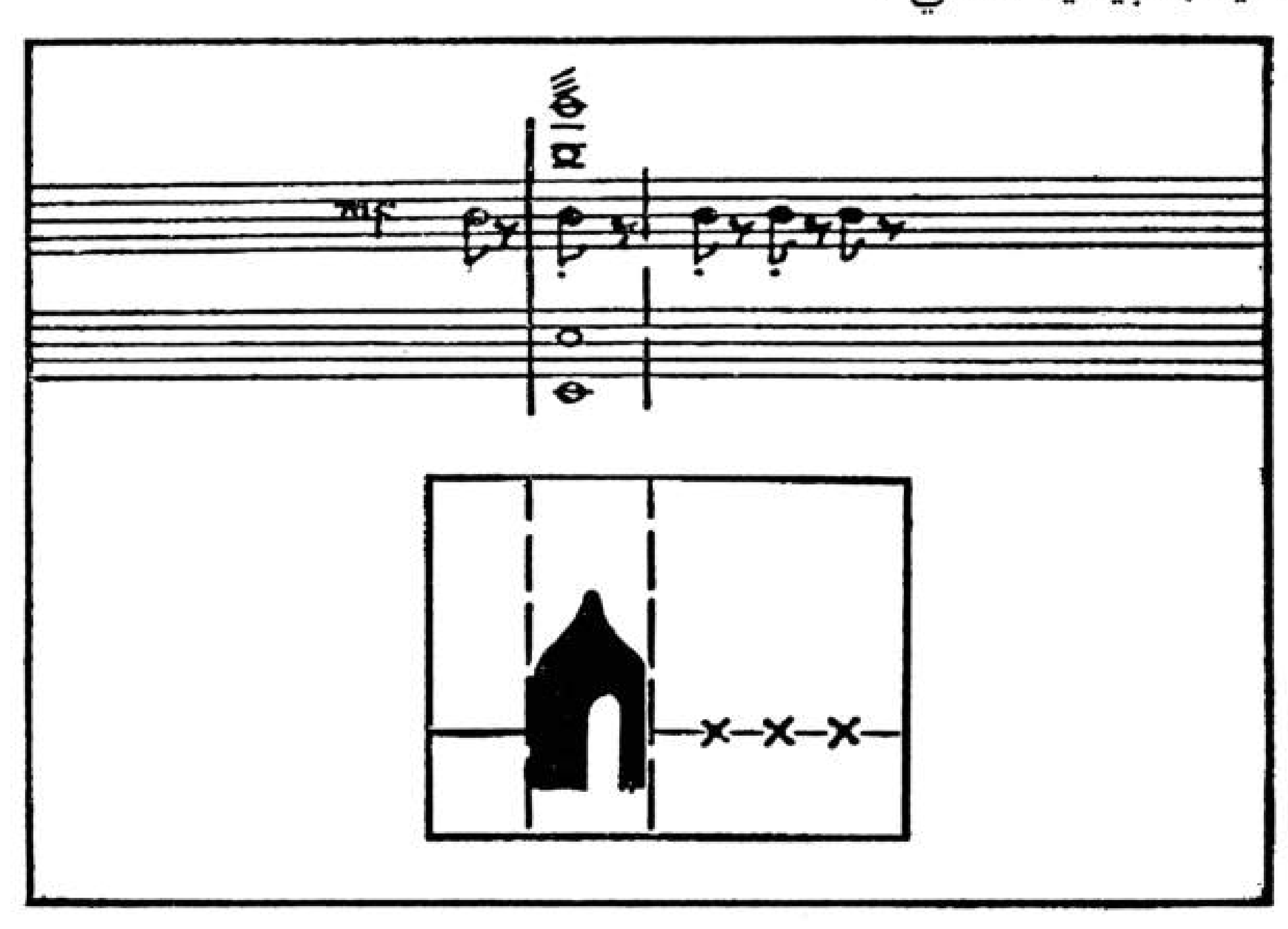
ومن وسط هذه المازورة تبدأ اربع نغمات — ثامنة ، تقاطعها سكنات . وتماما كما ان هذه الحركة الموسيقية الافقية ، صاحبتها

الرايات الصغيرة للقطة ٤ ، فان الاضواء القوية التي تسقط في تناوب خفيف على خوذات خط الفرق العسكرية في اللقطة ٨ تصاحب هذه النغمات ، كالنجوم الصغيرة .

وينقص حافتنا اليسرى ، وحدها « مطابقها » الموسيقي .

الا اننا نسينا النغمة ــ الثامنة ، الباقية من المازورة ١٢ السابقة ، والتي هي « الى اليسار » تسبق النغمة الافتتاحية للمازورة ١٣ ، انها هذه النغمة ــ الثامنة ، هي التي تتطابق مع الشريط الضيق للاطار الى يسار رأس فاسيليسيا .

هذا التحليل للقطة ٨ ومطابقها من حركة الموسيقى يمكن تخطيطها بيانيا كالاتي :



شكل ٥

وعند هذه النقطة اتوقع انا ان اسمع تعجبا طبيعيا تماما ــ « لتستمر هناك ! اليس من غير الطبيعي أن نوفق خطا للموسيقى، توافقا تاما مع بيان مصور ؟ اليس الجانب الايسر لمازورة ٧ موسيقي ، والجانب الايسر لصورة يعني كل منهما شيئا مختلفا عن الاخر تماما ؟ »

ان صورة « ساكنة » توجد « فراغيا » ، اي ، في آن واحد ، ولا يمكن الاعتقاد ، في ان يسارها او يمينها او وسطها يشغلون

اي نظام في زمن . بينما تحتوي المادة الموسيقية نظاما محددايتحرك في زمن . وفي المادة ، اليسار يعني دائما « قبل » ، بينما اليمين يعني « بعد » .

كل الاعتراضات السابقة يمكن ان يكون لها وزنها لو ان لقطتنا احتوت العناصر التي ظهرت في تتابع ، كما يوضحها الرسم البياني في شكل ٦ . وتبدو الاعتراضات ، في اولها ، منطقية تماما .

ثم نتبين ، فيما بعد ، ان عاملا غاية في الاهمية اهمل وحدث تجاهله ، بمعنى ، ان تلك الاعتراضات لم تدخل في الاعتبار في آن واحد ، « السكون الكلي لصورة ، واجزائها » ، ( مع استثناء الحالات التي فيها يعد التكوين ليخلق بالضبط مثل هذا التأثير ) .

ان فن التكوين التشكيلي يتوقف على ، توجيه انتباه المشاهد خلال نفس الطريق ، وبنفس السياق والتتابع الذي يضعه ويقرره مؤلف التكوين . وينطبق هذا على حركة العين على سطح لوحة مرسومة ، لو ان التكوين جاء التعبير عنه بالرسم ، او على سطح الشاشة لو اننا بصدد احد اطارات فيلم سينمائي .

وانه لمن الطريف ان نذكر هنا ان مرحلة مبكرة من الفن التخطيطي ، عندما كان ادراك الفارق بين « مسلك العين » ، وبين صورة طبيعية ، من الامور الصعبة ، كانت تلك المسالك تقدم في صور كمسالك للعين ، تصوير محدد لدروب ، خلالها كانت توزع الاحداث التي كان الفنان يرغب في رسمها في تتابع معين . وواحد من اكثر المكتوبات المشهورة درامية ( وسينمائية ) هو المخطوط اليوناني للقرن السادس والمعروف باسم اصل فيينا (١٤) . الذي فيه يستخدم هذا الابتكار بشكل متكرر ، حيث يختص فقط بمجموعة متتابعة من مناظر ، كان من المعتاد انذاك رسمها في صورة واحدة . واستمر تطوير هذا الابتكار في حقبة المنظور ، حيث كانت المناظر توضع في مختلف مستويات الرسم ، فيما يشابه تأثير ممر . وبذا فان رسم « ديرك بوت » « اليجا في الصحراء تحلم » يوضح « اليجا » نائمة في مقدمة الصورة ، بينما « اليجا » اخرى في طريق يؤدي الى اعماق الصورة . وفي صورة « حب الرعاة » التي رسمها دومنيكوغير لانديو ، يشغل الطفل المحاط بالرعاة مقدمة الصورة ، وعلى طريق يأتي من الخلف ويلتوي الى الامام ، يظهر الماجوس ، لذا فالطريق يرتبط مع الاحداث التي تحتل في الموضوع ثلاثة عشر

يوما منفصلة ( ٢٤ ديسمبر — ٦ يناير ) .

ولقد استخدم « ميملنج » نفس هذا الابتكار ، ولكن في تكوين اكثر تعقيدا ( واثارة ) ، استخدمه في توزيـــع المراكز المتتابعة ، للصليب خلال شوارع مدينة ، في صورته « عاطفة المسيح » التي هي الان في التورين .

وفيما بعد ، عندما اختفت تلك الطفرات في الزمن ، فـــان الطريق المادي ، الذي كان احدى وسائل تخطيط وجهة نظـــر المشاهد عن رسم ٥ ، اختفى هو الاخر .

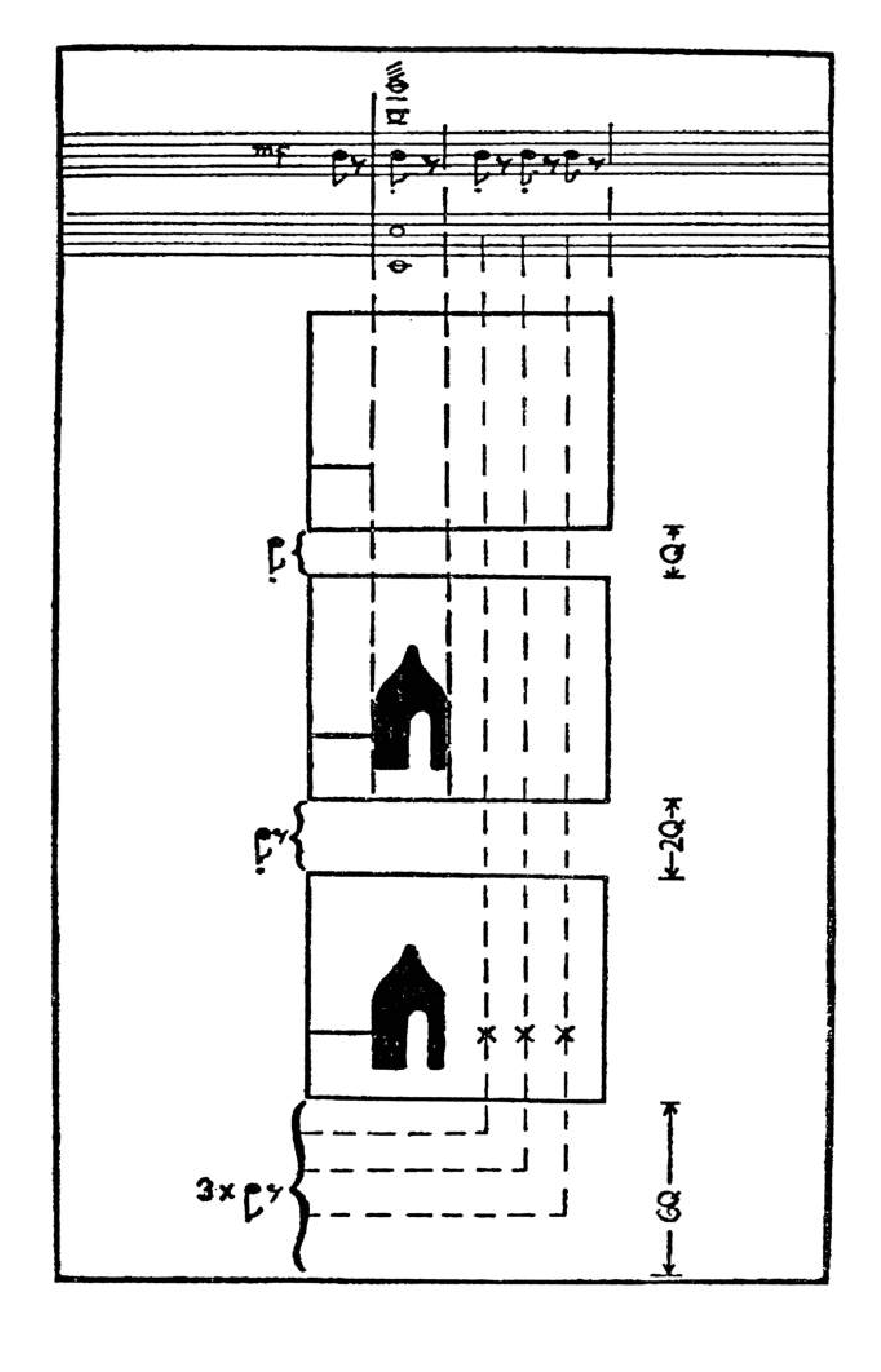
وتحول « الطريق » في داخل « ممر العين » ، تغير من مجال « للتمثيل » الى واحد من « التكوين » .

واختلفت وتنوعت الوسائل التي استخدمت في هذه المرحلة المتقدمة من التطور ، رغم انها كلها كان لها سمة واحدة في عمومها: هناك في العادة شيء ما في رسم ما ، هو الذي يجذب الانتباه ، قبل كافة العناصر الاخرى ، ومن هذه النقطة يتحرك الانتباه على طول ذلك الممر الذي يرغبه الفنان . هذا الممر يمكن وصفه اما بخط — حركة ، او بممر لتنغيم لوني متدرج ، او حتى بتجميع أو « بعرض » للشخصيات في الصورة . والحالة الكلاسيكية للتفسير في هـــذا المجال هو تحليل « رودان » للوحة واتد « الرحيل الى سيزير » ذلك الذي لا املك انا الا اقتباسه هنا :

**« في هذه التحفة يبدأ الحدث ، لو انك تلاحظ ، في المقدمة الى اليمين وينتهي في الخلفية الى اليسار » .**

**واول ما تلاحظه في صدر الصورة ، في الظل البارد ، الــى جوار تمثال منحوت لجزيرة قبرص ، مزركشة بالورود ، مجموعــة مكونة من امرأة شابة ، وحبيبها . يلبس الرجل قلنسوة مطــرزة بقلب مثقوب ، رمز رشيق للرحلة التي عليه ان يتعهد بها .**

**راكع الى جوارها يتضرع الى سيدته في حرارة ان تستسلم .**



Q
2Q
3×
6Q

**الا انها تقابل توسلاته بعدم اكتراث ربما كان في تصنع ، وتبدو كما لو كانت مستغرقة في دراسة زخارف مروحتها ، والى جوارها كيوبيد صغير ، يجلس نصف عار على جعبته . وهو يعتقد ان المرأة الشابة تتأخر كثيرا ، وهو يجذب ثوبها ليغريها على ان تخفف من قسوة قلبها . الا انه ما زالت قناة رمح المهاجر الغريب ، وصك الحب يرقد على الارض . هذا هو المنظر الاول .**

**وهنا الثاني : الى يسار المجموعة الذي تحدثت عنها يوجد زوج اخر . السيدة تقبل يد حبيبها ، الذي يساعدها على النهوض. ظهرها الينا ، ولها واحد من تلك الاقفية الشقراء التي يرسمها « واتو » بمثل تلك الرشاقة الفاجرة الشهوانية .**

**وعلى بعد قليل يوجد المنظر الثالث . العاشق يلف خصر حبيبته بذراعه ليجذبها معه . وتلتفت هي الى مصاحبيها ، الذي يؤدي تمهلهم الى اضطرابها ، الا انها تدع نفسها، لتقاد ، ايجابيا، بعيدا.**

**والان ينزل الاحباء الى الشاطىء ، وجميعهم يضحكون ، ويتجهون نحو المركب الشراعي، ولم يعد الرجال في حاجة الى التوسل، فالنساء تتعلق باذرعتهم .**

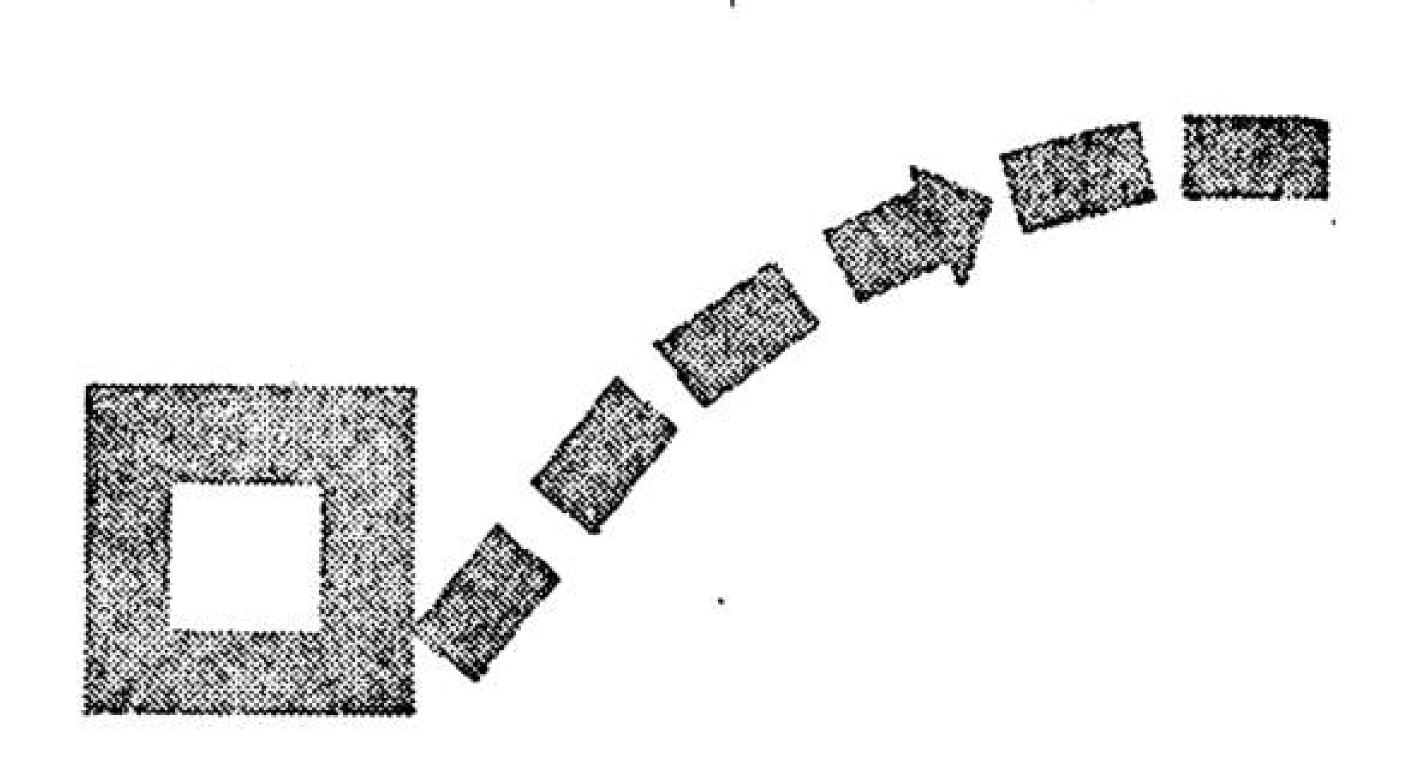
**واخيرا يساعد الغرباء حبيباتهم ليصعدن الى المركب الصغير ، المحمل ، بالزهور ، وهناك رايات عائمة من الحرير الاحمر . وصخور كالحلم الذهبي على الماء . البحارة منحنون على مجاديفهم ، على استعداد ليجدفوا .. ليبتعدوا . وفي الحال ، محمول مع النسمات، يطير كيوبيد الصغير فوق الرؤوس ليرشد المسافرين الى الجزيرة التي هي في زرقة السماء والتي ترقد عند الافق (١٥) .**

هل لنا اي حق في ان نطالب ان تكون اطارات — افلامنا قادرة هي الاخرى على قياس حركة العين على طول ممر محدد ، مقرر ؟

ويمكننا ان نجيب بنعم على هذا ، وان نضيف — انه في الاثنتي عشرة لقطة ، كنا نقوم بتحليل هذه الحركة التي تقدم على وجه الدقة « من اليسار الى اليمين » خلال كل من الاثنتي عشرة لقطة — في تطابقها وارتباطها التام من حيث خاصيتها التصويرية ، مع خاصية حركة الموسيقى .

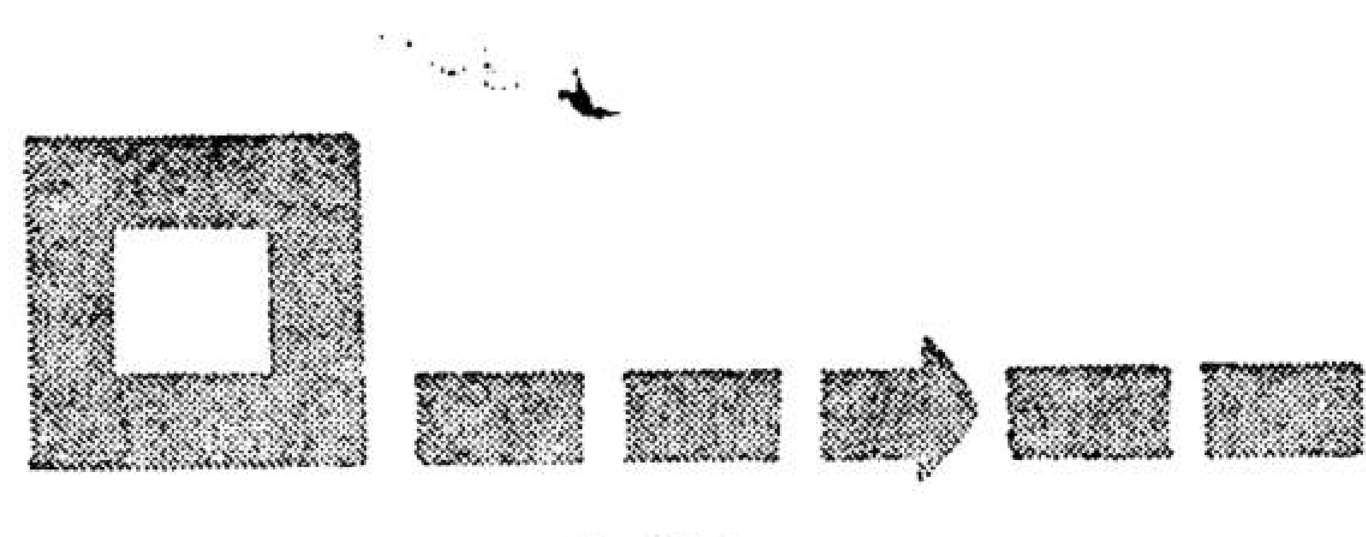
لقد ذكرنا ان الموسيقى تتضمن جملتين — أ ، ب — تتوالى على طول القطعة كلها :

أ — تتكون كافيين بالرسم :



شكل ٧

ب — تتكون كافين بالرسم :



شكل ٨

اولا ، نغمة ، ثم عند خلفية رنـــين النغمة ، سلم صاعـــد * يتحرك في منحنى ، او تكرار لنغمة واحدة في حركة أفقية .

وتتكون ، تشكيليا ، كافة الاطارات بنفس الطريقة ( فيما عدا ٤ ، ١٢ اللذان هما في الواقع ، لا يؤديان دورهما كلقطات مستقلة،

---

* على سبيل المثال ، توجد بجانب اللقطة ٣ حركة مهتزة للفيولنسلات ترتفع في مقام صاعد النغمة س الصغيرة .

لكن كاستمرار لحركة اللقطات التي تسبقهما ) .

حقا ان لكل منهم من جهة اليسار نغمة اكثر دكنة ، واكبر صلابة ، واشد رسوخا ، تلك التي تسيطر على انتباه العين منذ البداية .

وهذه « النغمة » في اللقطات ١ـ٢ـ٣ ، هي عبارة عن مجموعة من الاشكال الداكنة ، موضوعة على الكتل الثقيلة للصخرة. وتلك تجذب انتباهنا لسبب اخر : انها هي المجموعة الحية الوحيدة في الاطار .

في اللقطة ٥ ـ هذه الاشكال ، ولكن مع كتلة اكبر من الصخر .

في اللقطة ٦ ـ الاربعة جنود ذوي الرماح في صدر الصورة .

في اللقطة ٧ ـ حشد من فرق الجنود ، وهكذا .

وفي كل من هذه اللقطات يوجد شيء ما في يمين الاطار ، يشغل الانتباه الثانوي : شيء ما سهل ، خفيف ، « يتحرك » بالتتابع ويرغم العين على متابعة في اللقطة ٣ ـ المنحنى الصاعد .

في اللقطتين من ٦ـ٧ « الاجنحة المسرحية » للفرق العسكرية في اتجاه الى الداخل .

لذا فبالنسبة للغسق التشكيلي الكلي للاطارات ، فان الجانب الايسر يكون « متقدما » ، بينما الايمن « يتلوه » ، ان العين تكون قد تم توجيهها بطريقة معينة من اليسار الى اليمين خلال كل من هذه الاطارات الساكنة .

ان عملية تقسيم مكونات الاطار في خط رأسي ، تعطينا الحق في ان نضع علامات لضرباتنا الموسيقية وموازيرها من بين العناصر التشكيلية المختلفة التي تكون هذه الاطارات .

وانه لعلى مفهومنا لهذا الظرف ، نؤسس توليفنا لهذا المشهد الخاص . وان نجعل العلاقات السمعية ـ البصرية اكثر دقة . وكما ان هذا التحليل ، الذي يرهق القارىء بقدر ما كان مرهقا لكاتبه ،يمكن ان يتم فقط بالطبع ، بعد وقوع حدث ، الا انه جدير بان نقوم به لنبرهن الى اي درجة يكون التكوين البديهي ، مسؤولا عن البناءات السمعية ـ البصرية الصحيحة . وكيف ان حس « الغريزة » و« الشعور » يمكن ان يحقق ماديا توليف الصورة الناطقة . ومما له بعض الضرورة ان نبرز ان هذا كله كان مفترضا،

عند اختيار الموضوع ، ابتغاء الحقيقة ، وابتغاء الحيوية في معالجته .

ومن اطار الى اطار ، في مشهدنا ، تصبح العين معتادة على « قراءة » الصورة من اليسار الى اليمين .

وفضلا عن ذلك فان هذه القراءة الافقية المتواصلة ، للمشهد تغري بالقراءة الافقية عموما ، لذا فالاطارات يتم ادراكها نفسيا على انها متراصة جنبا الى جنب على خط افقي في نفس الاتجاه من اليسار الى اليمين .

وهذا ما يسمح لنا ان نقسم كل اطار « في زمن » على خطنا الرأسي ، وايضا ان نضع اطارا وراء اطار على خط افقي ، وان نشرح علاقته بالموسيقى بهذا الاسلوب الدقيق .

دعنا نستطرد في الاستفادة من هذا الظرف بان نصف في ايماءة واحدة تتابع اللقطات ٦ــ٧ــ٨ ، الى جانب حركة الموسيقى التي تندمج مع هذه اللقطات ، ومع تلك الحركة التشكيلية الكلية ، التي هي قاعدة واساس لكل من الصورة والموسيقى . ( انظر الرسم البياني العام ) . تلك هي الحركة ذاتها التي تسير خلال مركب اللقطتين ٣ ــ ٤ . وهنا يوجد تمايز طريف بين الحركة خلال لقطتين ، ونفس الحركة خلال ثلاث لقطات ، وهو ان السكون في الحالة الاخيرة ، موجود في اطار ( اللقطة ٧ ) اكثر منه في الانتقال ما بين لقطتين ( اللقطة ٣ الى ٤ ) * .

وبناء على هذا التخطيط البياني ، ومع اضافة الكادرات المتبقية نستطيع ان نكون الرسم البياني التخطيطي العام لقطعة الفيلم في مجموعها . وبمقارنة تخطيط ٣ــ٤ بتخطيط ٦ــ٧ــ٨ ، نستطيع ان نرى كم اضحى التطور السمعي ــ البصري «للتغيرات» ، في الحالة الاخيرة ، اكثر تعقيدا ، على خط اساسي للحركة .

ولقد لاحظنا ان الحركة من اليسار الى اليمين خلال كل اطار قد اعطت ايماء نفسيا ، ان الاطارات قد صفت ، فعلا ، الواحد

---

* الاطوال البيانية المختلفة للموازير الموسيقية ( ١٠ ، ١١ مثلا ) لا تحتوي على علاقة مع مضمون ، لا الموسيقى ولا الاطارات . هذا ، والامتداد العرضي للنغمات داخل حدود الاطار اصبح مشروطا كلية بمقتضيات التخطيط البياني .

تلو الاخر على خط افقي يسري في اتجـــاه واحد ــ الى اليمين . سمحت هذه الخاصية ، بترتيب تخطيطنا البياني بالطريقة التـــي تراه انت بها .

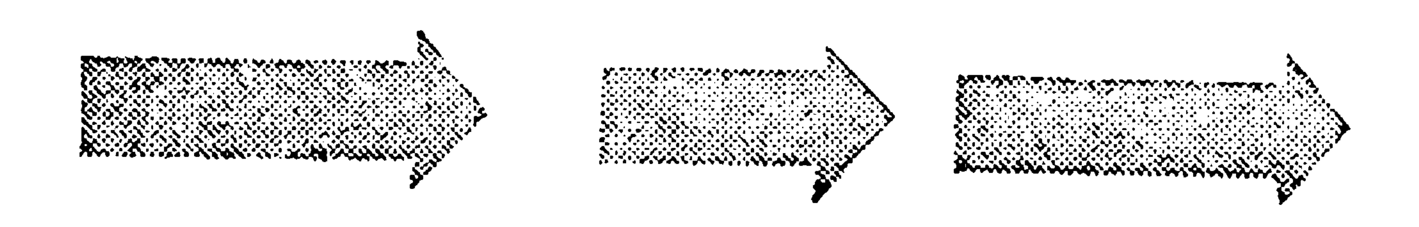
وبالارتباط مع هذا ، فان هناك عاملا اخر اكثر اهميـــة الى درجة بالغة ، من طراز مختلف ، اصبح الان متضحا . ان التأثير النفسي للمسار من اليسار الى اليمين يجمع المشهد ، في كليته ، في تشكيل بؤري للانتباه ، موجه من مكان ما في اليسار تجاه مكان ما الى اليمين .

هذا يوضح « دليلنا » الدرامي ــ الذي هو اتجاه اعين كافة الشخصيات في هذه اللقطات تجاه لفظة واحدة ــ مـــــع استثناء واحد ، منظر « اجنات » ، المكبر في اللقطة التاسعة .

ففي اللقطة التاسعة تنظر « اجنات » الى اليسار ، الا انه بسبب هذا ، على وجه التحديد ، يكون الاتجاه العام لانتباهنا ناحية اليمين قد تأكد وتدعم .

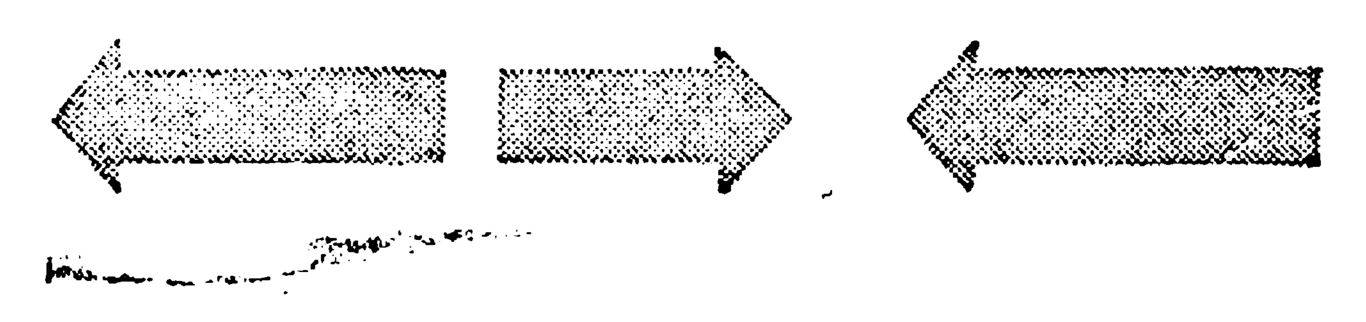
هذا المنظر المكبر ، يؤكد اتجاهنا العام ، الذي تطوره اللقطات المكبرة « الثلاثية ــ الصوت » ٨ــ٩ــ١٠ حيث تحتل ، ثلاثة ارباع مازورة ، موقعا متوسطا لاقصر فترة زمنية ــ بينما اللقطتين ٨،١٠ تحتل مازورة مضافا اليها نغمة ثامنة ، ومازورة مضافة ربع ، على التوالي .

هذا الاتجاه ناحية اليسار يحل محل ماقد يكون تسلسلا مملا.



شكل ٩

مع تسلسل عصبي :



شكل ١٠

فيه يكتسب المنظر المكبر الثالث ( اللقطة العاشرة ) ، بدلا من اتجاه غامض التعبير بوجه عام ، والذي قد يكون قد نتج من الترتيب الاول ، بدلا من هذا يكتسب تأكيدا اكثر حدة لاتجاهه الصحيح ، بان يتم تصويره بعدسة ١٨٠ .

ويمكن ان نجد امثلة على ذلك في عمل انشائي لبوشكين . يتحدث بوشكين في « راسلان ولودميلا » عن هؤلاء الذين قتلوا في معركة : احدهم صرعه سهم ، واخر جندله قضيب * ، وثالث وطأه حصان .

ان تتابعا من سهم .. قضيب .. حصان ، قد يكون قد اتخذ اتجاها صاعدا ( كريشنو ) مباشرا .

وعلى اية حال ، فان بوشكين يعطي ترتيبا مختلفا . انه يوزع « ثقل » الضربة ، لا في خط صاعد بسيط ، ولكن في « تراجع » في الحلقة الوسطى من السلسلة :

ليس : سهم .. قضيب .. حصان .
وانما : قضيب .. سهم .. حصان .
ذاك جندلته ضربة قضيب .
وذاك صرعه سهم .
واخر مضغوط في درعه .
سحقه حصان جامح ... (١٦)

وعلى ذلك فان هذه الحركات المنفصلة التي تتحركها العين من اليسار الى اليمين خلال كل مشهد ، مضافة الى الاحساس بوجود شيء الى اليسار يقاتل « بكل قواه » في اتجاه ما الى اليمين.

وهذا هو بالضبط الاحساس الذي تهدف الى تحقيقه هذه الاثنتا عشرة لقطة مجتمعة مع بعضها: الامير على الصخرة، الجيش عند قاعدة الصخرة ، الجو العام للتوقع ، الكل يوجه الى تلك النقطة ، الى اليمين ، على مسافة بعيدة ، في مكان ما فيما وراء

---

* Mace ، وهو قضيب شائك ، من حديد ، كان يستخدم قديما لتحطيم درع الفارس المهاجم ( المعرب ) .

البحيرة التي منها سوف يبدو العدو ، الذي لم يظهر بعد .

وعند هذه النقطة تتم رؤية العدو ، فقط من خلال توقع الجيش الروسي له .

ويتبع تلك الاثنتا عشرة لقطة ثلاثة اطارات خالية ، للسطح الثلجي للبحيرة المهجورة .

وفي وسط اللقطة الثانية من هذه اللقطات الثلاث يظهر العدو — « في كيفية جديدة » — خلال اصوات نفيره، وينتهي صوت النفير بلقطة على مجموعة اسكندر ، لاعطاء احساس ، بان الصوت اتى من بعيد ( من سلسلة من سهول مهجورة ) واخيرا تصل الى اسكندر ، او تسقط على صورة الروس .

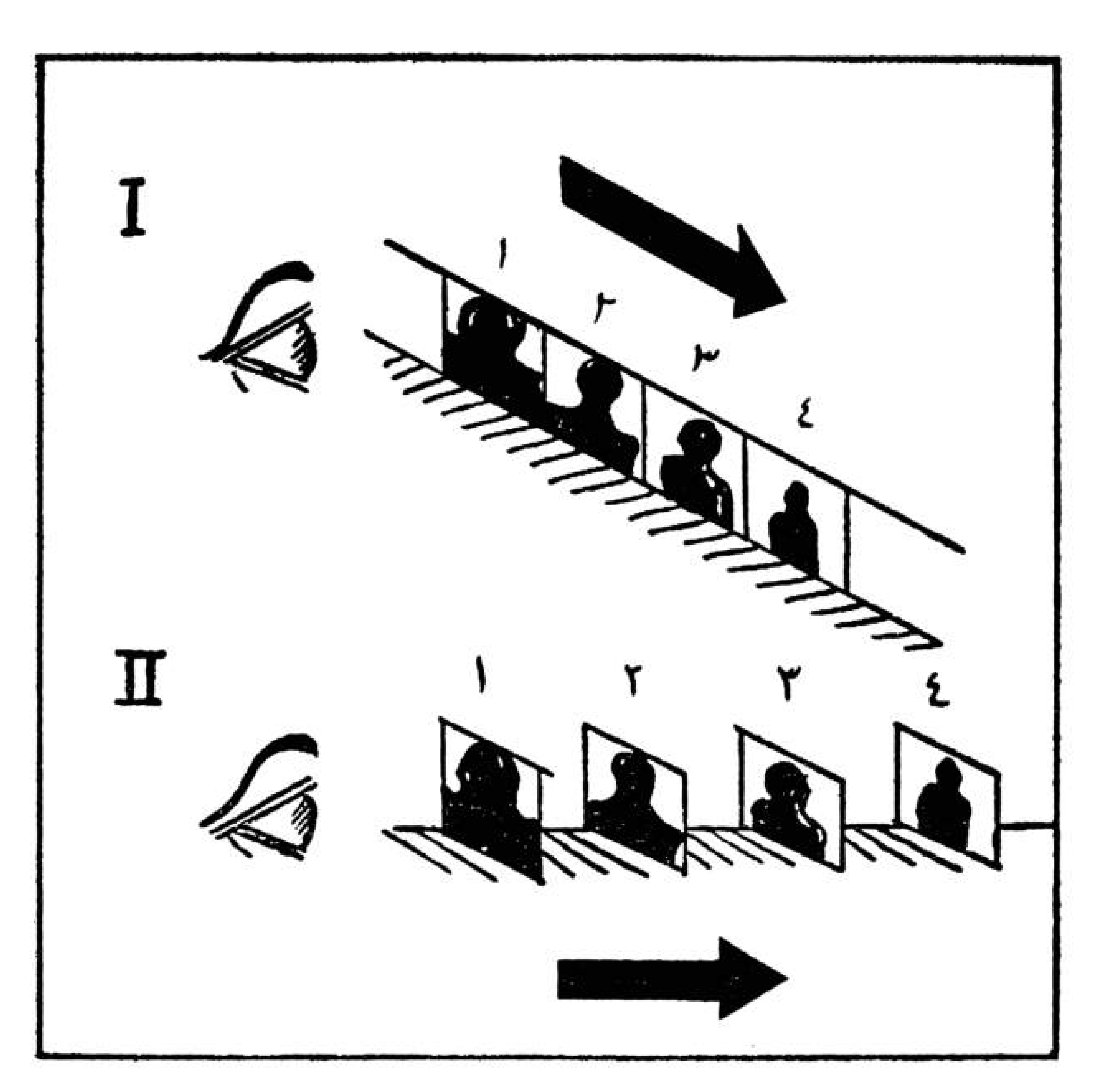
ويكون دخول الصوت عند « منتصف » لقطة لسهل مهجور ، حتى يبدو الصوت كما لو كان صادرا من منتصف الصورة « الى الامام » . وعلى ذلك تسمع « الى الامام » في لقطة المجموعة الروسية ( وهي تواجه العدو ) .

وتوضح اللقطة التالية الخط الطويل للفرسان الالمان الذين يتحركون « الى الامام » ، ويبدو انهم يتدفقون من الافق الذي بدا انها قد ظهرت منه في البداية .

ومنظر الهجوم « الى الامام » هذا ، كان قد اعد ، قبلا منذ زمن ، بواسطة اللقطات رقم ٤ ، ٦ ، لقطتان « الى الامام » ، وكان هذا هو دور هاتين اللقطتين الاساسي في المشهد ، فيما عدا وظيفتهما كمعادل تشكيلي للموسيقى في هذه النقاط .

ولقد قيل ان ثمة تحفظ اساسي يجب ان يضاف الى الاعتبارات السابقة .

من الواضح تماما ان قراءة افقية لمشهد من اطارات مرتبطة بعضها ببعض ، في ادراك افقي ، لن تكون دائما ذات صلة وثيقة بالموضوع . فكما رأينا ، في هذه الحالة ، فهي تتبع كلية من جملة الاحساس التخيلي ، وهو المطلوب من المشهد : احساس مرتبط بتوجيه الانتباه من اليسار الى اليمين .




شكل ـ ١١

وهذه السمة الخاصة للصورة المتخيلة التي نرغبها ، يتم تحقيقها ، بعنصري الصورة المأخوذة بالة التصوير ، وبالموسيقى ، وبتزامنهما ، تزامنا داخليا اصيلا . بل يبدو ان الموسيقى تمتد متحركة بعيدا عن النغمات الثقيلة في الجانب الايسر . ولنحاول للحظة ان نتصور التأثير الذي يمكن أن يحدث من هذه النغمات لو انها وضعت في اليمين ، كان ننهي الجمل بانغام ، فلن يكون ، في هذه الحالة ، ايحاء «بالهروب» فيما وراء حدود بحيرة «خودسكوي» كما يحدث الان ولمحاولة الحصول على تصورات اخرى ـ في حالات اخرى ـ فان محتويات الكادرات يمكن ان تدرب العين على نوع اخر من القراءة التشكيلية ، مختلف تماما ، وقد لا تتدرب العين على ان تصل كادر باخر ، كما في قطعة الفيلم التي امامنا ، ولكن على ان تركب اطار فوق اطار كما تتركب لبنات البناء .

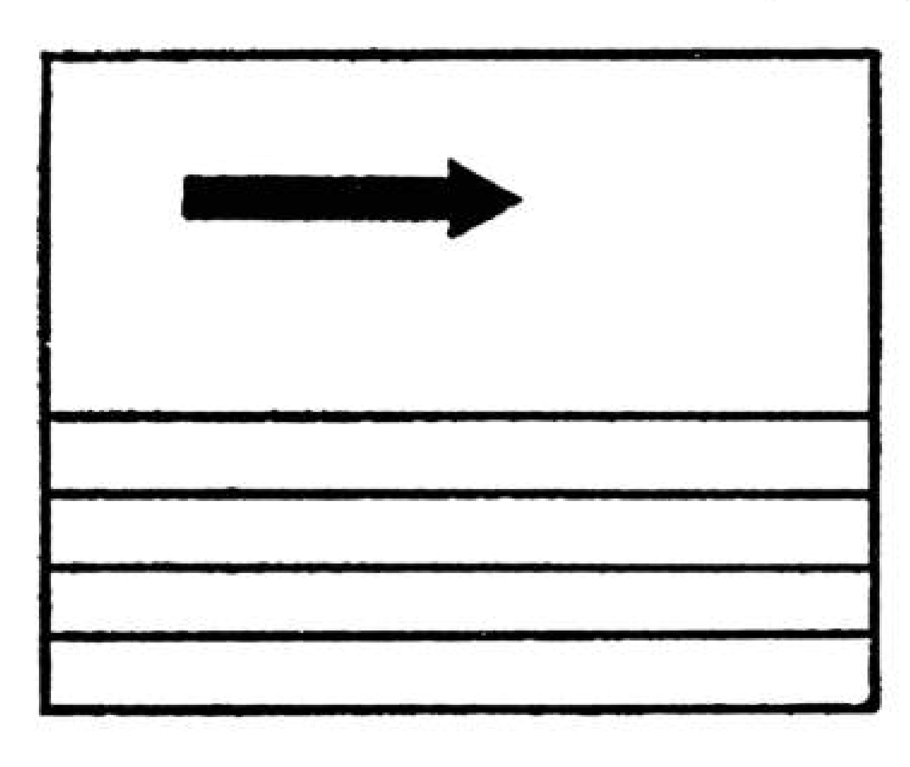
وقد ينتج عن هذا اما احساس بالانجذاب الى اعماق الصورة، او احساس بصور تتدافع نحو المشاهد .

ولنتصور على سبيل المثال مشهدا يتكون من اربع لقطات كبيرة يزداد حجمها على التوالي ، وكل لقطة لشخص يغاير الاخر ، وكل من هؤلاء الاشخاص وضع في وسط الاطار . ان ادراكا طبيعيا لهذه اللقطات قد لا يكون كما هو مبين في الرسم الموجود في الشكل ١١ ، انما كما هو واضح في اسفل الشكل .

ولن تكون هذه حركة تمر امام العين من اليسار الى اليمين وانما حركة تمر اما مبتعدة عن العين في تتابع من ١ ، ٢، ٣، ٤ او مقتربة من العين ٤ ، ٣ ، ٢ ، ١ .

والذي نلاحظه الان انما هو نموذج ثان للحركة ، وذلك عندما نحاول ان نفسر التغيرات التي طرأت على صوت النفير والى تغير الى حركة « الى الامام » الى العمق ــ الامر الذي حدث بعد المشهد الاول .

ويسقط الصوت على لقطة مشابهة للقطة رقم ١٢ ، مثل تلك اللقطة يمكن قراءتها ( بدافع القصور الذاتي ) من اليسار الى اليمين كما لو كانت في عمق .

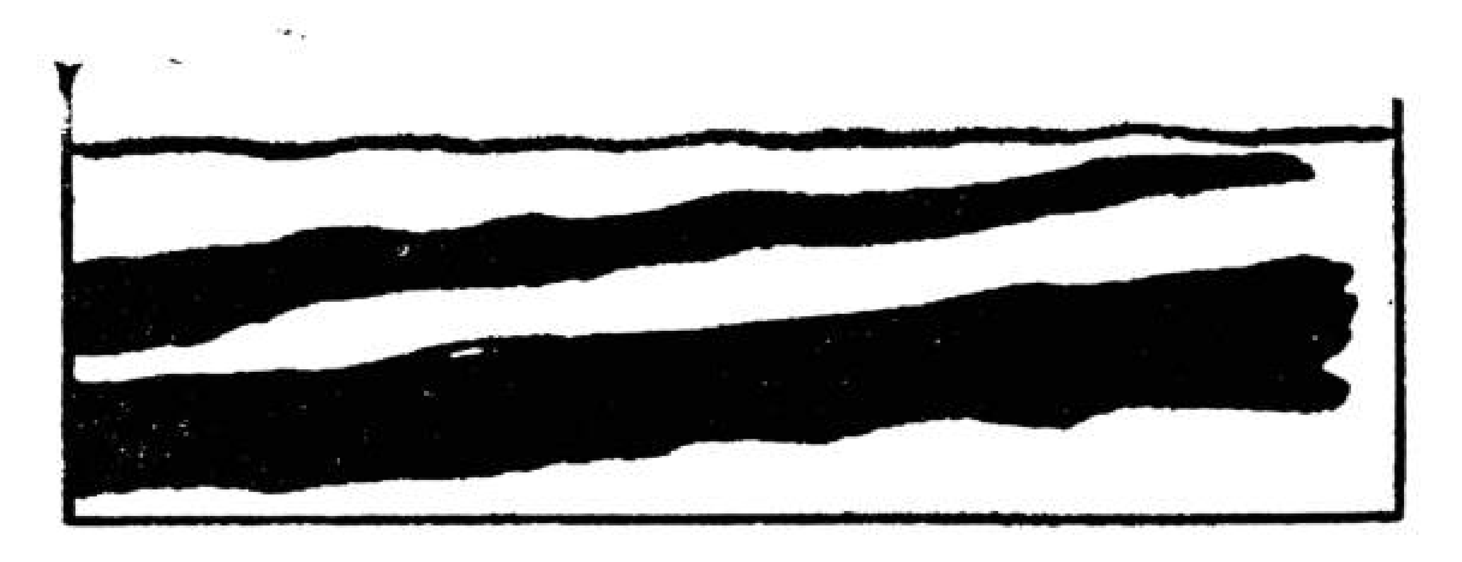


شكل ١٢

الا ان هناك شيئين يساعداننا في تحويل الاهتمام الى العمق.

اولا : ينطلق الصوت من المنتصف الزمني للقطة بحيث يجعل ادراكنا ، توجهه نواحي التشابه والاحساس بالمسافة ، يضع الصوت في المنتصف الفضائي للقطة .

ثانيا : حركة كالخطوة ، لندف الثلج البيضاء الرمادية وهي تتصاعد من قاعدة خط الاطار .



شكل ١٣

ويصعد هذا السلم بالعين الى أعلى ، الا ان هذه الحركة الصاعدة على السطح هي في الوقت نفسه اقتراب من الافق ، ومن ثم تفهم نفسيا ، كما لو انها حركة فضائية نحو الافق أو الى العمق، وهذا هو ما نعنيه بالضبط هنا . وتعطى اللقطة التالية تأكيدا جديدا لهذه الحركة ، التي لها نفس السمات ولكن مع خط للافق اكثر انخفاضا بحيث تغرى مساحة السماء ، التي اصبحت اكثر اتساعا، العين ان تلاحظ مساحة أكبر . ومن ثم يتجسد هذا الاتجاه الشرطي للعين ــ سمعيا ( بصوت مقترب ) ثم ماديا ( بواسطة عدد الفرسان الراكبين ) عند اقتراب لحظة الهجوم .

وبتوزيع منسق للاشكال ، خطوط كانت أو حركات ، يمكن للعين ان تتدرب على القراءة في اتجاه عمودي ، أو في اي اتجاه آخر نرغب فيه .

وهناك شيء يسير آخر يجب اضافته لما سبق ان قدمناه عند تحليلنا للقطات رقم ١٠،٩ وللقطات ١٢،١١ . فكما سبق ان ذكرنا، تلتقي اللقطتان ١٠،٩ مع الجملة ( أ ) ؛ ( وهي تساوي (أ) ، الا انها في تنغيم جديد ) . وعلينا ان نلاحظ ا نللقطتين ١٢،١١ تلتقيان مع الجملة من ١ بنفس الطريقة . ويوضح الرسم البياني العام ان هناك صورتين تغطيان كل من المازورتين الموسيقيتين للجمل أ ١ ، ب١ وهذا بخلاف اللقطات ٤،٣ حيث تغطي صورة واحدة كلا من المازورتين الموسيقيتين للجمل أ ، ب .

ولنر الان ما اذا كانت اللقطات ١٢،١١،١٠،٩ تكرر نفس

الخط البياني للحركة الذي اوضحناه حين الكلام عن اللقطتين ٣،٤ . لو ان ذلك حدث فما هو الجديد في الامر ؟ ان الثلاثة ارباع الاولى من المازورة الموسيقية الاولى تصاحب اللقطة الكبيرة رقم ٩ . وهذه الثلاثة ارباع تشمل نغمة الافتتاح أو ( خط البداية ) ، والصورة التي تصاحب هذه النغمة تبدو غالبا كما لو كانت تكبيرا لجزء من اللقطة ٦ : لقطة كبيرة لرجل ملتح ( اخباث ) وخلفية من حشد كثيف من رماح ، قد تكون هذه اللقطة من آلة تصوير قريبة ، تصور أربعة من حاملي الرماح ( اللقطة ٧ ) اما باقي الخمسة أرباع الجملة فهي توجد في اللقطة ١٠ والتي تظهر خلفيتها خالية نسبيا من الرماح اذا ما قورنت بخلفية اللقطة ٩ ، وهذا ( التبسيط ) يشبه ( التبسيط ) الذي حدث في اللقطة ٦ ، هذا اذا ما قارنا الجهة اليسرى بالجهة اليمنى من ذلك الكادر ، وتبدو ( هزتنا ) واضحة ايضا في هذه اللقطة الكبيرة . ولكنها معبر عنها هنا باسلوب جديد كل الجدة — كما لو كانت زفرات انفاس تندفع خارجة من حنجرة عصبية متوترة الى هواء بارد . ويقدم ( المنحني ) في هذا المثال عنصرا اساسيا من ترقب وقلق متزايد ، يجري ( تمثيله ) الان ، محدثا ازديادا في الاثارة .

ويتضح تجسيد جديد ( لعاطفتنا ) وهو عامل نفسي من اداء وتمثيل ، منسوج مع الانفعال الصاعد . وبمصاحبة هذا العامل يمكننا ان نظهر للعين اللقطة ١٠ كما لو كانت قد اكتسبت حجما . فاننا عند الانتقال من اللقطة ١٠ الى اللقطة ١١ ، فمثلما يحدث من « سقوط » ( ٣—٤ ) ، فاننا نحصل على اهتزازه ، ليست اقل حدة ، من حجم مستدير — وجه سانكا الشاب ، في لقطة مكبرة ، الى لقطة عامة لهياكل بشرية صغيرة وظهورها صوب آلة التصوير ، وهم يحدقون في البعد . لم تنتج هذه الاهتزازه بسبب النقص الفجائي في الابعاد فقط ، ولكن ايضا بسبب التغيير المفاجىء التام للشخصيات .

هاتان اللقطتان ١٠،١١ متماثلتان مع الجوانب اليمنى واليسرى للقطة ٧ وكل من نصفي اللقطة ٧ تعطيان هنا كادرا كاملا ، ينتج كل منهما تأثيره الخاص . ومن الطبيعي انهما يغدوان اكثر ثراء ، ويأخذان ثقلا اكبر ( قارن اللقطة ٧ واللقطة ١١ ، أو شريط الافق

في اللقطة ٧ ، مع الكادر الكامل للبحيرة المتجمدة المهجورة في اللقطة ١٢ ) .

ويمكننا هنا ان نجد صدى لجميع العناصر الاخرى ايضا . خفق الاعلام التي لاحظناها في اللقطة ع ، وحركة الانوار المرتفعة في اللقطة٨ والتي تظهر هنا كخطوط عمودية، بيضاء رمادية، بالتناوب، منتشرة على السطح الثلجي .

ويمكننا ايضا ان نجد نفس الخط البياني للحركة الذي يحدد تزامن الحركة الداخلية للموسيقى والصورة يعود ليظهر في وسائل تشكيلية مختلفة من حيث التنغيم ( اللقطة أ ) ، من حيث التحديد التخطيطي ( لقطة ٣ ) ، من حيث المساحة الفضائية ( اطراف اللقطات ٦ـ٨ ) ، من حيث الحركة الدرامية والمادية ( بالتمثيل في اللقطتين ٩ـ١٠ ، وبواسطة الانتقال التشكيلي من اللقطة كبيرة الحجم رقم ١٠ الى اللقطة المصغرة الحجم رقم ١١ .

وكذلك جاء التعبير عن الانتظار القلق الذي انتظره العدو خلال عديد من المتنوعات : بوسائل غامضة عامة) تعنف منطوقه ، خلال ضوء اللقطه ١ ، ثم خلال اللقطة ٣ ، ثم بواسطة الاخراج ( الى صور مرئية ) والتجميع في اللقتطين ٦،٧ ، واخيرا بواسطة التكامل المحكم ـ المؤلف ـ للقطات ٨ـ٩ـ١٠ .

هناك لقطة واحدة لم نتناولها بعد في تحليلناـ اللقطة ٥، وهي اللقطة التي اشرنا اليها فيما سبق واطلقنا عليها اسم اللقطة ( الانتقالية ) : وهذا هو وصف موضوعي دقيق للقطة : انتقال من الامير الذي يقف على الصخرة ، الى القوات التي تقف عند قاعدة الصخرة .

تحتوي هذه اللقطة ايضا على انتقال موسيقي ، وتغيرها من تنغيم الى آخر ، متناسب مع الوظيفة الموضوعية ، ومع السمة التشكيلية لها . وهذا هو الكادر الوحيد في المشهد حيث ينتقل ( المنحني ) من يمين الكادر الى يساره . وهو هنا يساعد في تحديد لا الجانب الهوائي للكادر ، وانما الجانب ذو الفرق : الجانب الراسخ الصلب ، وهنا لا نجد المنحني يتجه الى اعلى ، ولكن الى اسفل ـ وهو في كليته مرتبط تماما بالموسيقى : كلارنيت يعبر ( بنغمة قرار ) عن حركة الى اسفل في مواجهة خلفية من مجموعة

من آلات الكمـــان .

وبالرغم من هذه الاختلافات ، فان هذا الاطار لا يمكن اعفاؤه تماما من مسؤولياته تجاه المشهد في مجموعة . واذا ما عدنـــا الى الموضوع فسنجد أن هذه اللقطة مرتبطة تماما باللقطات الاخرى .

ويمكن تفسير السمة المختلفة ، لهذه اللقطة ، دون تـــردد ، لو ان هذه اللقطة اشتملت على عنصر مضاد ، مثلا لو ان فرسان الالمان كانوا قد ظهروا على وجه ما في هذه اللقطة . وهذا القطع الحاد الذي يحطم عن عمد نسيج المشهد ، كان من الممكن ، في مثل هذه الحالة الا يكون مجرد أمر مرغوب فيه ، بل ضروري حقا . وبهذا تكون مسألة العدد قد تحطمت ، بصوت جديد خشن ، ببضعة لقطات تالية ، كما اوضحنا سابقا . ويحدث ، فيما بعد ، ان تتداخل المسائل ، المتصادمة ، لكلا القوتين مع ، صراع من لقطات تتصادم: ويتم على شريط التوليف ( المونتاج ) تصوير ذلك الصدام بشكل يختلف تماما من حيث التركيب والبناء ، فنرى صوراً لفرسان الالمان البيض ، ثم فرق الروس السمراء ، ثم الكتائب الروسية التابعة ، ثم عدد الفرسان ، ثم وجوه الروس السافرة ، التي تفيض بالحياة والحيوية والعاطفة ثم وجوه الالمان خلف اقنعتهم الحديدية .

ويظهر هذا القتال الذي يحتدم بين القوتين ، اول ما يظهـــر ، في شكل لقطات تتصادم وتتجمع بالتقابل — وفي هذا حل لتقديم وجه بداية المعركة دون أظهار — حتى تلك اللحظة — الفرق وهي فـــي حالة تلاحم ، ومن هنا تكون معركة سينمائية قد بدأت فعلا ، بصورة ما بهذهالوسائل منصدام عناصر تشكيلية تبرز سمات المتعاركين لنا .

الا ان مثل هذا الامتزاج الكامل لا يوجد بين اللقطة ٥ وباقي اللقطات . وبالرغم من ان هناك اختلافا بين ملامح اللقطة . وبين ملامح باقي اللقطات الاخرى ، الا ان اللقطة ٥ تبقى متآلفة ولا تنفصم عراها عن باقي اللقطات .

وكيف يمكن انيحدث هـــذا ؟



شكل ١٤

ما دمنا قد رأينا ان ملامح اللقطة ٥ قد اختلفت عن ملامح باقي اللقطات من معظم الوجوه تقريبا فعلينا ان نبحث فيما وراء حدود هذا الاطار وحده ولكي نجد الاجابة على سؤالنا .

عندما نفحص كافة سلاسل الصور ، فاننا سريعا ما نكتشف اطارين يوضحان — بدرجة أقل — نفس المنحنى المقوس المعكوس الذي يحدد الخط الهابط للصخرة في اللقطة ٥ .

وسنجد ان اللقطة ٥ قد وضعت فيما يقرب من منتصف المسافة بين هذين الاطارين ، احدهما يعد لظهور اللقطة ٥ والاخر يلغيها . وهاتان اللقطتان اللتان تستهلكان ظهور واختفاء اللقطة ٥ والتي بدونهما تأتي اللقطة وتذهب في شكل مفاجيء .

هاتان اللقطتان هما ٢،٨ . وفي الحقيقة لو اننا رسمنا خطا توضيحيا للمواد أو الكفل الموجودة بهاتين اللقطتين لامكننا ان نرى تطابقا بينهما وبين محيط الصخرة الموجودة في اللقطة ٥ ، ( شكل ١٤ ) .

واللقطة ٥ تختلف عن اللقطة ٢ واللقطة ٨ . ففي هذه اللقطة نرى الخط التوضيحي ليس متضحا بشكل مادي، ولكنه يعمل كخط بنائي ، تلتقي عند الاشكال التي تحتوي عليها اللقطتان ٢،٨ .

وبالاضافة الى هذا المزيد من التلاحم بين اللقطة ٥ وباقي اللقطات ، فان هناك مشدات غريبة تربطها باللقطات التي تجاورها وهي ٤،٦ .

وهذه اللقطة ترتبط باللقطة ٤ بواسطة علم رقيق يرفرف على الصخرة . يواصل الدور الذي تلعبه الاعلام فوق هامات فرق القتال في اللقطة ٤ ، وآخر نبرة موسيقية لهذه الاعلام تتحد فعلا مع ظهور الراية في اللقطة ٥ .

وترتبط اللقطة ٥ باللقطة ٦ بواسطة محيط الصخرة الاسود ، تلك الصخرة التي تمثل قاعدتها الجهة اليسرى من كادر اللقطة ٦.

وقاعدة الصخرة هذه ، لها اهمية أكبر من الاعتبارات المتصلة بعناصر تكوينها التشكيلي ، فهي تعطي دليلا طوبوغرافيا على ان العدو يوجد حقا أسفل ( صخرة الغراب ) . وافتقاد مثل هذه المعلومات الطفيفة غالبا ما يترتب عليه افتقاد منطق طبوغرافي واستراتيجي محدد ، وهذا يجر معظم المعارك القلمية كي تذوب في فوضى مجنونة من المناوشات والتي لا يمكن من خلالها ان تدرك الصورة العامة للحدث الصاعد كله .

والى جانب هذه العناصر يجب علينا ان نلاحظ ، في هذا الصدد ، وسائل اخرى لانجاز وحدة تركيبية ، وذلك من خلال مقابلة على نمط المقابلة بالمرآة . ونفس هذه الوحدة يمكن ان ندركها في اللقطة ٥ ، كميا ، بان نستعرض نفس الكم مع علاقة زائد وناقص.

وادراكنا لهذه اللقطة يمكن ان يكون مختلفا تماما لو — مثلا — اشتملت اللقطة ٥ ليس فقط على نفس منحني القوس ولكن ايضا على خط منكسر او خط مستقيم . ومن ثم فقد كان من الممكن ان نفهم علاقاتها وسط هذه الاضواء ، ابيض — اسود ، سكون — حركة ، .. الخ حيث نجد انفسنا ونحن نتعامل مع صفات متناقضة تماما اكثر مما هي مع كميات متساوية مزودة بدلالات مختلفة .

ومهما يكن فان مثل تلك الاعتبارات العامة يمكن ان تقودنا بعيدا عن مجالنا .

ودعنا بدلا من ذلك نستغل ما لدينا من حقيقة مؤكدة ومنها يمكن لنا ان نرسم تخطيطا عاما للعلاقة السمعية البصرية ، ورسما بيانيا متحركا لهذه العلاقة خلال المشهد الذي تناولناه في مجموعة بالتحليل .

ويستحسن خلال استعراض هذا التلخيص للتحليل ان نتابع المناقشة بينما نضع عينا على الرسم التخطيطي العام .

ومن اجل هذه المرحلة من البحث سوف نلقي نظرة عامة على تفصيلات كيف أن التكرارات والتغيرات قد تم نسجها معا بشكل منسجم متجانس . فعلى هذا الوجه سيبدو الرسم التخطيطي شديد الوضوح في حد ذاته ، من خلال مسافاته الفراغية وايضا من خلال ارقامه .

وهنالك نقطة اخرى لم نطرقها بعد خلال التحليل .

وهي انه عند بداية الجزء رقم ٢ كنا قد أرسينا قاعدة عامة ، على اساسها يمكن انجاز الوحدة السمعية — البصرية والعلاقة بينهما . ولقد حددنا هذا على انه وحدة كلا العنصرين داخل « صورة » ، مثال ، خلال صورة تقوم بالتوحيد .

ولقد اكتشفنا الان ان « الموحد » للعناصر التشكيلية والموسيقية هو بعض حركة تتردد وتتكرر في مرورها خلال بناء مشهد باكمله . الا يبدو تناقض هنا ؟ او ، أعلينا من جهة اخرى، ان نؤكد ان بداخل خطنا البياني النموذجي ( وهو نموذجي بالنسبة لجزء بالذات من العمل ) يوجد « تخيل » محدد ، وان هذا « التخيل » مرتبط باحكام بموضوع هذا الجزء ؟

وهل ، يظهر هذا ، في الرسم التخطيطي العام للحركة كما يبدو في الشكل رقم ١ ؟

لو اننا حاولنا ان نعرف دلالة هذا الرسم البياني ، عاطفيا ، في التئامها مع المادة الموضوعية للمشهد ، مع مراجعة كل في مقابل الاخر ، فانه يمكننا ان نجد منحنى ( زلزالي ) لعملية معينة ، وايقاع لتوقعات صعبة .

فهو يبدأ بحالة من هدوء نسبي ، ويتطور الى حركة متزايدة متصاعدة ، وهذه المرحلة يمكن ان تفهم على انها فترة من توتر — انتظار .

وقرب قمة هذا التوتر يحدث تفريغ مفاجىء ، سقوط تام — يشبه تنهيدة تنفلت هاربة .

وهذا التشابه لا يمكن في الحقيقة اعتباره تشابها عرضيا ، ذلك لان البناء المشابه الواضح للخط البياني العاطفي هو في الواقع النموذج الاصلي لخط العاطفة نفسه ، والذي كأي خط بياني حي ، يعتبر جزءا من حيوية الانسان ، يلونه درب عاطفي معين — جزءا من تناسق وايقاع هذه الحيوية .

ويبرز الخط أ ـــ ب ـــ د في الشكل رقم ١ ، في وضوح تام حالة « انسان مسك انفاسه » ويظل ممسكا بها حتى يوشك صدره ان ينفجر ـــ ينفجر ليس فقط من تكاثر ما يأخذه من هواء ، ولكن ايضا من جراء الانفعال المتزايد الذي يرتبط بالعمل العضوي ـــ « والان ، في اي لحظة ، سيظهر العدو عند الافق » . ثم « كلا ، لم يظهر بعد على مدى البصر » . وتتنهد انت بارتياح ، وفجأة تنطلق زفراتك ، فيأخذ صدرك المنتفخ في الانخفاض ... وحتى هنا، وفي وصف بسيط ، يضع المرء ، بشكل اختياري ، بعد هذا الحدث ... ثلاث نقط ، ثلاثة فقط من بعض لرد فعل مضاد لقمة الحدث ، لما سبق من توتر متزايد .

وهنا يلفت انظارنا شيء اخر في الرسم البياني . موقف انفعالي يتكرر ويتلاءم مع النغمة الافتتاحية للجملة الموسيقية الجديدة التي تصعد مرة اخرى الى حالة التوتر ثم تعود هابطة وهكذا . ومن ثم فان العملية تتحرك متقدمة ، في ايقاع ، يكرر نفسه دون تغيير وعلى الوتيرة الواحدة ذاتها ، الامر الذي يجعل التوتر غير محتمل عند هؤلاء ممن يقاسونه ...

وبتفسير الخط البياني للمنحنيات الصاعدة وللسقطات ، وللرنين الافقي ، بل ويمكن اعتباره حتما ، على انه حدود للوصول اليها بواسطة التجسيد البياني لتلك الصورة التي تصهر عملية الحالة المعينة للتوتر المستثار * .

---

* ... واذ يتزايد غضب « اوسمان » تدريجيا تاتي ( تماما عندما توشك الاغنية ان تصل الى نهايتها ) الموسيقى شديدة المرح (اليجرو) ، التي هي من مازورة مختلفة كلية ومن مفتاح مختلف ، والمفروض ان تكون ذات اثر فعال . وذلك لان رجل في مثل تلك الحالة من قمة الغضب ، يتخطى كل حدود النظام والاعتدال والادب ، وينسى نفسه تماما ، وعلى هذا تنسى الموسيقى نفسها ايضا وتفقد زمامها. ولكنها كموسيقى لا يجب ان تنقطع عن ان تكون موسيقى ، لقد انتقلت انا من $F$ (المفتاح الذي كتبت به الاغنية ) لا الى مفتاح بعيد ولكن الى مفتاح له علاقة ليس على اية حال الى اقرب المفاتيح علاقة به $D$ الصغير ولكن الى ما هو ابعد منه ، مفتاح الصغير .

( من رسالة لموزارت الى والده ، في السادس والعشرين من سبتمبر عام ١٧٨١ (٢٧) )

ويمكن لمثل هذا التكوين ان يكتسب اكتمالا حقيقيا ، ويصبح صورة تامة من « التوتر والتوقع » ، فقط من خلال اكتمال اطارات اللقطات . وفقط عندما تكون هذه الاطارات ممتلئة بعناصر تشكيلية تتكون طبقا لاكثر تخطيط بنائي عمومية لموضوعنا .

واذا ما تتبعنا ، بدقة ، الرسم التخطيطي العام للمضمون العاطفي للمشهد الذي ينعكس مرات عديدة على الصيغة الموسيقية، فان عنصر ما تمثله الصورة ، وهو متغير ، يحمل على عاتقه مسؤولية رفع حدة الترقب .

وفي مشهدنا هذا نرى تكثفا متزايدا لعناصر نيابية متغيرة ، تمر متتابعة خلال سلاسل من ابعاد متغايرة .

١ ــ تنغيم ١

٢ ــ تكوين خطى ٣ــ٤

٣ ــ فراغيا ٦ــ٧ــ٨

٤ ــ ماديا ( كتل اللقطات المكبرة ) وفي الوقت نفسه دراميا ( تمثيل هذه اللقطات المكبرة خلال اللقطات ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ )

ويكون النظام ، الذي فيه تتغير هذه الابعاد ، خطا صاعدا محددا ، من معالم غير مادية ، في غموض ينظر بخطر و« حركة الضوء » ( الظهور التدريجي ) صاعدا الى الوضوح ، الى الحدث الانساني المحدد ، فاعلية الشخصيات الحقيقية ، الانتظار الحقيقي لعدو حقيقي .

ويبقى سؤال واحد لنجيب عليه ــ سؤال يسأله كل مستمع او قارىء تعرض عليه لاول مرة اية صورة لتكوينات مشيدة في تناسق : هل عرفت كل هذا سلفا ؟ هل توقعت هذا سلفا ؟ هل حقا تم لك احتساب هذا بمثل تلك التفصيلات ، سلفا ؟

هذا نوع من الاسئلة عادة ما يكشف عن جهل صاحبه بالحالة الصحيحة التي بها تتقدم العملية الخلاقة :

انه لمن الخطأ ان نعتقد انه بتكوين ( السيناريو ) التنفيذي ــ بغض النظر عن كيفية الحكم عليه من حيث مدى صلاحيته ، ومدى ما هو مسلح به ضد غباء اساءة استخدامه ، فان العملية الخلاقة تكون قد انتهت ، ولسوء الحظ ان هذا الراي كثيرا ما اسمعه ، الراي الذي يقول ان عملية الخلق تنتهي بمجرد كتابة الصيغة التكوينية ، وانه بهذا تكون كل مهارات وحذق التكوين قد تم تقريرها

مسبقا. انه أمر بعيد عن الصورة الحقيقية للعملية، وعلى أقصى حد فانها ـــ الى درجة معينة وحسب ، تكون مجرد صورة ممكنة .

انه لامر بعيد عن الحقيقة ، بشكل خاص ، فيما يتصل بتلك المناظر والمشاهد لبناء سيمفوني ، حيث ترتبط اللقطات ارتباطا ديناميكيا ، مطورة موضوعا عاطفيا عريضا ، اكثر من ارتباطها ببعض مشاهد من اوجه فكرة الموضوع ، الامر الذي يمكن وحسب، ان يتطور في ذلك النظام المحدد وذلك التتابع المحدد الذي يمليه العقل.

وهذا الامر يرتبط بظرف اخر ـــ وهو ان الانسان اثناء فترة العمل : نادرا ما يضع استفسارات من « كيف » و« لماذا » لتحدد هذه او تلك من اوجه الاختيار « للعلاقة » . ففي فترة العمل يتحول الاختيار الاساسي ، لا الى تقييم منطقي ، كما في تحليل لاحق من هذا النوع ، ولكن الى عمل وحركة ، مباشرة .

**شيد فكرك لا خلال استنتاجات ، ولكن استخرجه مباشرة في اطارات ، وفي مجرى التكوين .**

واني استرجع هنا بشكل غير اختياري ، افكار اوسكار وايلد ، ان افكار الفنان تولد « عارية » ، وانها ، فقط ، فيما بعد، تلبس الرخام ، التلوين والصوت .

ان الفنان يفكر مباشرة باسلوب من معالجة حرفية لمصادره ومواده . ان فكره يتحول الى حركة وحدث مباشر ، يصاغ لا بصيغة ، ولكن في شكل .

وحتى في هذه « التلقائية » فان القوانين الضرورية والاسس والحوافز من اجل ، باختصار ، مثل هذا التوزيع ، وليس غيره ، لعناصر فرد ما يمر خلال الوعي ( بل وحتى احيانا يحدث نطقه عاليا ) ، الا ان الوعي لا يتوقف ليوضح ويفسر هذه الحوافز ـــ بل هو يسرع تجاه اتمام البناء نفسه . ان سعادة حل طلاسم هذه الاسس تبقى لتحليل يأتي فيما بعد ، والذي احيانا ما يحدث بعد فوات سنوات على « حمى » العمل الخلاق ، هذا « العمل » الذي اشار اليه فاجنر، وهو في قمة ابداعه عام ١٨٥٣، اذ رفض المساهمة في نشرة خصصت لنظرية الموسيقى والتي نظمها اصدقاؤه اذ قال: « عندما تبرع ، فانت لا تشرح » (٢٨) .

ان القوانين التي تحكم ثمرات العمل الخلاق تتراخى اوتتضاءل حينذاك كما قد حاولنا ان نوضح في التحليل السابق .

# ملاحق

# اعمال ايزنشتاين
# (١٩٢٠ - ١٩٤٢)

جمعت مواد هذا السجل نتيجة لمحاولة الاهتمام باعطاء صورة متكاملة عن اعمال ايزنشتاين الخلاقة ، مبتدئا بعمله كمصمم بالمسرح . ولا تتضمن القائمة افلامه الخمس التي اتمها بل تضنم كذلك الاعمال التي لم تخرج الى حيز الوجود ، كذلك الاحلام التي لم تتحقق ، والتي بدونها يكون سجل حياة اي فنان غير متكامل . وفصول السنجل بوضوح هي عناوين افلامه الخمس التي اتمها .

ولد سيرجي ميخائيلوفتش ايزنشتاين عام ١٨٩٨ وتلقى تعليمه في ستانت بطرسبرج كطالب في الهندسة والعمارة ولم يظهر نشاطه بصورة فعالة تجاه المسرح حتى الحرب الاهلية فلقد نظم عندما التحق كمهندس باحدى فرق الامدادات بالجيش الاحمر جماعة للتمثيل المسرحي . وبعد ان سرح الجيش استطاع ان يعمل مصتمما مسرحيا بموسكو .

## المكسيكي ( ١٩٢٠ ــ ١٩٢١ )

مأخوذة عن قصة للكاتب جاك لندن ، اعدت بواسطة ب . ارباتوف لمسرح العاملين الاوائل في البروليتيكلت ، اخراج فاليري سميشلاييف ــ وايزنشتاين ، تصميم ايزنشتاين ، ومثلت في عرض عام في المسرح المركزي للبروليتيكلت بموسكو .

**الملك الجائع ( ١٩٢١ )**

مسرحية من تأليف ليونيد اندرييف ، اخرجها ف. تيكهونوفش من تصميم ايزنشتاين وعرضت في المسرح المركــزي للبروليتيكلت بموسكو .

**ماكبث ( ١٩٢١ )**

احدى مسرحيات شكسبير ، اخراج ف. تيكهونوفش من تصميم ايزنشتاين ، عرضت بمسرحيولينوف بموسكو .

**الفودفيل ( ١٩٢١ ــ ١٩٢٢ )**

وتشمل : العلاقة الطيبة بالخيول من تأليف ( ف. ماس ) ، سرقة الاطفال من تأليف ( دنري ) ، ومأساة فيتزا الشاذة ( وهي خليط بين المأساة والملهاة من تأليف فوريجر تيروف انتاج راسين بدرا ) اخراج ن. فريجر في الاستديو الخاص به بموسكو ، تصميم ايزنشتاين .

**بيت القلوب المحطمة ( ١٩٢٢ )**

مسرحية لبرناردشو . اخراج فسيفولود ميرهولد ، تصميم ايزنشتاين ، وتم اعداد هذه المسرحية ولكنها لم تعرض .

**الهوة ( ١٩٢٢ )**

مسرحية من تأليف فاليري بلتفيوف، اخراج م. التمان، تصميم ايزنشتاين ، عرضت بمسرح البروليتيكلت بموسكو .

**الرجل العاقل ( ١٩٢٢ ــ ١٩٢٣ )**

في اوائل مارس ١٩٢٣ ، مــن اعــداد ايزنشتاين لمسرح

البروليتيكلت بموسنكو عن مسرحية اوستروفسكي ( البساطة الكافية عند كل رجل عاقل ) اخراج وتصميم ايزنشتاين وقام باداء الادوار:

| | |
|---|---|
| جلوموف | جريجوري الكسندروف |
| ماماييف | مكسيم شتراوخ |
| ماماييفا | فيرابانيوكوفا |

وهو فيلم كوميدي قصير تصوير فرانتزيسون ولقد انتج هذا الفيلم على وجه خاص بغرض المعاونة في هذا العمل الاول المستقل لايزنشتاين .

### لتنصتي يا موسكو ... ( ١٩٢٣ )

في اوائل صيف عام ١٩٢٣ من تأليف سيرجي ترتياكوف . كتبت لمسرح البروليتيكلت اخراج وتصميم ايزنشتاين .

### اقنعة الغاز ( ١٩٢٣ ــ ١٩٢٤ )

مسرحية من تأليف سيرجي ترتياكوف . اخراج وتصميم ايزنشتاين . عرضت بمصنع الغاز بموسكو . واذا اريد الرجوع الى تحليلات اكثر تفصيلا عن الدور الذي لعبه عمل ايزنشتاين المسرحي في تطويره هو ، يمكنك الرجوع الى الجزء ٤٧ في قائمة بكتابات ايزنشتاين .

### الاضراب ( ١٩٢٤ )

من انتاج جوسكينو ( الاستديو الاول ) بموسكو . وظهر في اوائل فبراير عام ١٩٢٥ . وهو عبارة عن ٨ بوبينات ويبلغ طوله ٦٫٣٩٩ قدما . سيناريو فاليري بلتنيوف وايزنشتاين وجماعة البروليتيكلت . اخراج ايزنشتاين . تصوير ادواردتز . ديكورات فاسيلي واكهلز . قام بالادوار :

| | |
|---|---|
| المنظم | ا . انتونوف |
| العامل | ميخائيل جومورروف |
| الجاسوس | مكسيم شتراوخ |

رئيس العمال　　جريجوري الكسندروف
حثالة العمال　　جوديت جلزر — يوريس بورتزيف — و. ايفانوفا — ا. كيلو كيفين — وممثلون اخرون من مسرح البروليتيكلت .

اول الافلام من سلسلة مقترحة من افلام تصور اوجه نشاط الطبقة العاملة فيما قبل الثورة . وكان الغرض الاساسي منها على وجه العموم وبصورة واضحة غرض تعليمي . ولكن الفيلم الذي انتهى العمل فيه كان زاخرا بالحركة ، وتجريبيا كما يجب ان تتوقع من الفيلم الاول لايزنشتاين . ولقد كان احد الافلام السوفياتيةالتي نالت الجوائز في العرض الذي تم في باريس عام ١٩٢٥ . وقد تم عرضه تجاريا في المانيا ولكنه لم يشاهد في اميركا او انجلترا .

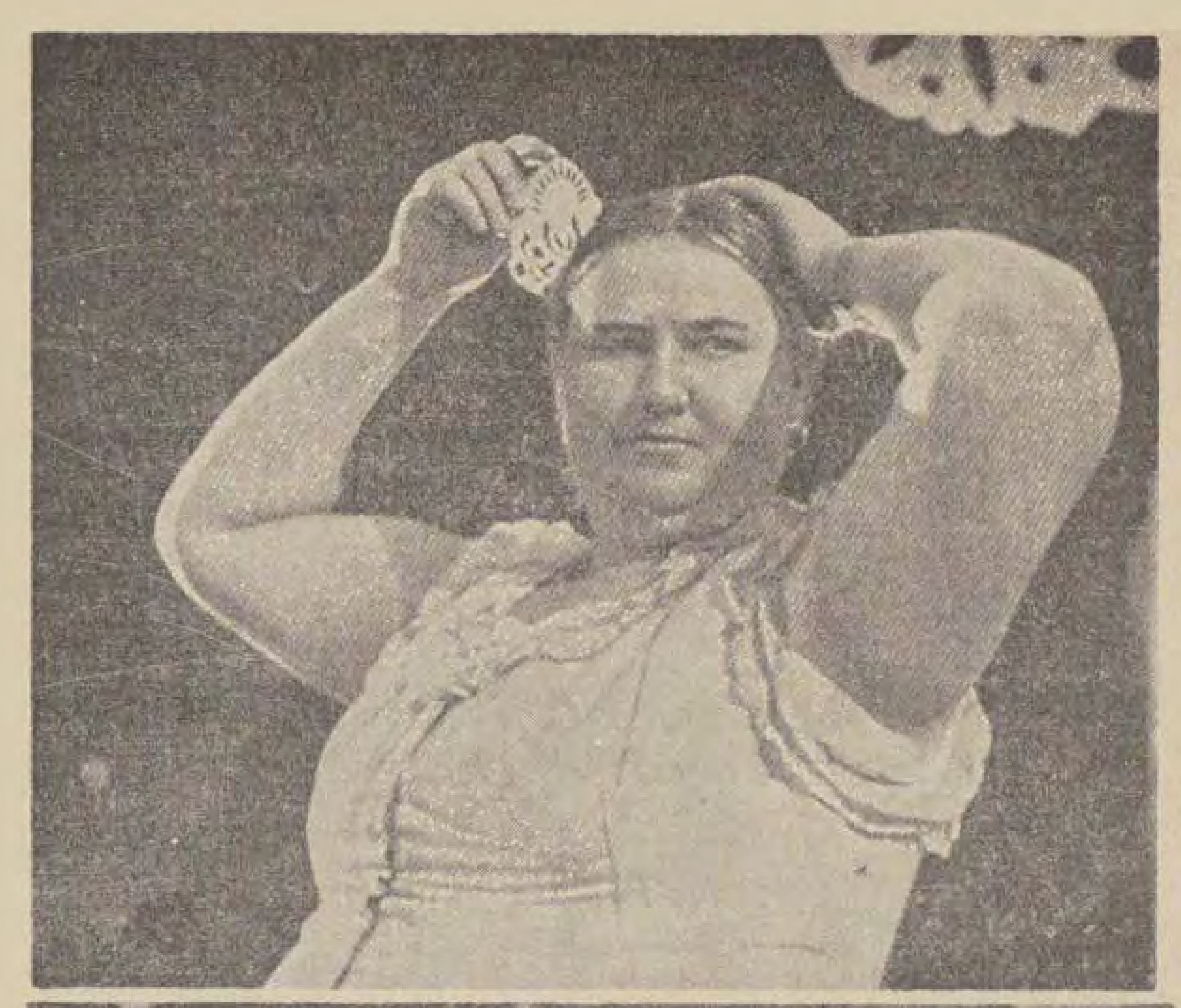
## ١٩٠٥ ( ١٩٢٥ )

انتاج جوسكينو ( الاستديو الاول ) موسكو . سيناريو نينا اجادزهانوفا — شتكو . اخراج ايزنشتاين . تصوير ادواردتزه .

فيلم بانورامي كبير يمجد ثورة ١٩٠٥ . تم تصوير نصفه قبل عزم ايزنشتاين على التركيز على تضخيم احدى الحوادث الواردة به — ثورة البحارة على المدرعة المسلحة الملكية « بوتمكين » . ولم يتحقق لبقية الحوادث الظهور او التركيز عليها .

## بوتمكين ( المدرعة المسلحة بوتمكين ) « ١٩٢٥ »

انتاج جوسكينو بموسكو . وتم تقديمه للمرة الاولى على مسرح البولشوي بموسكو في اول يناير عام ١٩٢٦ — وهو عبارة عن ٥ بوبينات ويبلغ طوله ٦٫٣٠٠ قدما سيناريو ايزنشتاين المأخوذ عن التخطيط الذيوضعته نينا اجادز هانوفاشتكو اخراجايزنشتاين ومساعده جريجوري الكسندروف . تصوير ادواردتزه . ومساعدو الاخراج : ا. انتونوف ، ميخائيل جوماروف ، ا. ليفشن ، مكسيم شتراوخ . نظم المجاميع : ياكوف بليوخ . نظم الادوار : نيكولاي اسييف . وقام بالادوار بحارة من اسطول الجيش الاحمر بالبحر الاسود ، مواطنون من اوديسا ، اعضاء من مسرح البروليتيكلت و:





مشهدان من فيلم « الخط العام »

فاكولنشك ا. انتونوف
رئيس الضباط جلياروفسكي جريجوري الكسندروف
الكابتن جوليكوف فلاديمير بارسكي
ضابط صف بحري ا. ليفشن
بحارة ميخائيل جوموروف ، ي. بيروف ، ويينكوفا .
صور في ميناء ومدينة اوديسنا وستيفستابول .

## جيش الفرسان الاول

فيلم مقترح يوضح الدور الذي لعبته كتيبة فرسان بوديوني في الحرب الاهلية . اخذت المادة من قصص اسحق بابل التي صدرت تحت هذا العنوان .

## الخط العام

انتاج سوفكينو . سيناريو واخراج ايزنشتاين وجريجوري الكسندروف . تصوير ادواردتزه .

فيلم مفصل عن التغيرات الزراعية لروسيا والتي تمت كنتيجة للسياسة الجماعية . وقد عطل ايزنشتاين انتاجه نظرا لما اولاه لاكبر الافلام المتعددة التي تمت بغرض احياء ذكرى ثورة اكتوبر . واثناء عودة المجموعة الى الموضوع بعد ذلك بسنة ، فقد اعيد تنظيمه كلية واعيدت كتابته واعيد تصويره تحت عنوان « القديم والجديد » .

**اكتوبر** ( عشرة ايام هزت العالم ) « ١٩٢٨ »

انتاج سوفكينو . ظهر في ٢٠ يناير ١٩٢٨ ، وهو عبارة عن ٧ بوبينات ويبلغ طوله ٩،٧٧٤ قدما. سيناريو واخراج ايزنشتاين ، وجريغوري الكسندروف. تصوير ادواردتزه. المخرجون المساعدون: مكسنيم شتراوخ ، ميخائيل جوموروف ، الياتروبرج . مساعدي

الكاميرا : فلاديمير نلسن ، فلاديمير بوبوف . وتضمنت مجموعة الممثلين جماعة كبيرة من اهالي لييننغراد ، التي تضم :

| | |
|---|---|
| لينين | نيكاندروف |
| كيرينسكي | ن . بوبوف |
| وزير الدولة | بوريس ليفانوف |

والفيلم عبارة عن اعادة تصوير للايام العصيبة بين فبراير واكتوبر ١٩١٧ والتي تنتهي بسقوط الحكومة المؤقتة . اخذت المناظر تقريبا كلها في لييننغراد وعرف على انه العشرة ايام التي هزت العالم.

## القديم والجديد ( ١٩٢٩ )

انتاج سوفكينو ، بموسكو ظهر في سبتمبر ١٩٢٩ وهو عبارة عن ٦ بوبينات ويبلغ طوله ٨ر١٠٠ قدم . سيناريو واخراج ايزنشتاين ، جريغوري الكسندروف . تصوير ادوارد تزه . والمخرجون المساعدون : مكسيم شتراوخ ، ميخائيل جوموروف . مساعدي الكاميرا : فلاديمير نلسن ، فلاديمير بوبوف . ديكور ف . كوفريجن ، اعد المناظر اندريو بوروف ، قام بالادوار :

| | |
|---|---|
| المرأة | مارفالامكينا |
| كومسومول | فاريا بيوزنكوف |
| سائق الجرار | كوستيافاسيليف |
| الكولاك * | تشوخماريف |
| القسيس | الاب ماتفي |
| الفلاح | خورتن |
| الحارس | سوخاريفا |

وهو فيلم يختلف كلية عن فيلم « الخط العام » الذي انتهى العمل فيه الى منتصفه ، يتضمن تركيزا اكبر ، وقصة فردية اكثر من الموضوع الاصلي . انظر كيفية المعالجة في الجزء ٣٨ من «قائمة كتابات ايزنشتاين » . عرض في انجلترا مثل فيلم « الخط العام » .

---

* الكولاك . هم ملاك الارض في عهد روسيا القيصرية (المترجم)

## رأس المال

فيلم مأخوذ من تحليلات كارل ماركس . انظر الجزء ٩ من قائمة كتابات أيزنشتاين .

## قصة عاطفية

خلال الرحلة من اوروبا الى اميركا . انتج الكسندروف ، وتزه فيلما موسيقيا قصيرا باسم « قصة عاطفية » باستديو باريس بينما كان ايزنشتاين في لندن . ورغم ان الفيلم قد انتهى العمل فيه بعد رحيل ايزنشتاين بمفرده الى اميركا الا ان المنتج الفرنسي لم يصرف اجر الكسندروف وتزه ومنعهم من الرحيل الى اميركا — حتى يضع ايزنشتاين اسمه على فيلمهم وقد ابرق اليه ايزنشتاين بالموافقة .

## مأساة اميركية

اكثر المواصفات تكاملا في تطوره من بين المشاريع العديدة المسلمة الى شركة « بارامونت بكتشرز » الاميركية ، التي كان ايزنشتاين مرتبطا معها بعقد ، اقتباس ومعالجة عن قصة تيودور دريزر ، لاقت موافقة من المؤلف ولكن بارامونت رفضتها . انظر الجزء ٤ بند ٣٤ من قائمة باعمال ايزنشتاين .

## ذهب ستر

موضوع اخر سلم الى « بارامونت » . وقد تضمنت المعالجة بيانا انتاجيا مفصلا عن كيفية القيام بالفيلم من الوجهة الاقتصادية . انظر الجزء ٥ من الملحقات .

## البيت الزجاجي

موضوع اخر مرفوض ، مبني على قصة ايوجين زامياتن واسمها « نحن » .

## زاخاروف

فيلم يصور حياة تجار الحروب العالميين .

## صاحب الجلالة الاسود

فيلم يصور ثورة هايتي وهو مأخوذ عن قصة جون فاندركوك التي تحمل هذا الاسم وعن قصة اناتولي فنوجرادوف القنصل الاسود ومسرحية اوتن نابليون الاسمر . ولقد كان المفروض ان يقوم ببطولة الفيلم بول رويسون ويتم تصويره في هايتي .

## مرة في العمر

اكتسب ايزنشتاين حقوق المسرح الروسي من سام هـ. هاريس كي يقوم ببطولتها موس هارت ، جورج س. كوفمان ، واضعا نصب عينيه ان ينتجها عند عودته الى موسكو .

## كيف تعيش المكسيك

انتاج مستقل خلال ابتون سنكلير . سيناريو واخراج ايزنشتاين وجريجوري الكسندروف . تصوير ادوارد تزه .

اللقطات التي صورت في هذا الفيلم تم استخدامها عام ١٩٣٣ بواسطة سول لسر وذلك لعمل فيلم عاصفة على المكسيك ( معتمدا على فكرة حادثة هامة واحدة مأخوذة عن الخط العام ) وفيلمين قصيرين ، « اليوم الميت » و« ايزنشتاين في المكسيك » . وفي عام ١٩٣٩ استخدمت ماري سيتون لقطات اخرى حتى تحقق فيلمها «وقت تحت الشمس» ولفه بول بورنفورد من التخطيطات الموجودة لفيلم « كيف تعيش المكسيك ! » . ولم ير ايزنشتاين نفسه لقطاته التي صورها او اية استخدامات اخرى من التي استخدمها الاخرون . انظر الجزء ٦ من الملحقات والجزء ٣٩ من قائمة بكتابات ايزنشتاين .

منظر من « صاعقة فوق مكسيكو »



منظر من « صاعقة فوق مكسيكو » ، تعذيب النفس الذي يؤديـه هنـود المكسيك في ايام عيد الفصح. الرجال يحملون افرعا من شجر صبار عملاق

### فيلم سياحي عن روسيا

مشروع عن عودة ايزنشتاين من رحلته الى موسكو .

### جوترد اميرنج الجديدة

مشروع فكرة تتمركز حول قصة ايفار كريوجر .

### م م م

فيلم كوميدي اعده ايزنشتاين فور عودته الى موسكو . ومع انه تم توزيع الادوار فيه بمشتاركة مكسيم شنتراوخ وجودت جليزر الا انه لم يتعد مرحلة السيناريو .

### موسكو

فيلم تاريخي طموح ، مخطط على اساس ان يغطي فترةاربعة قرون من تاريخ موسكو كقائدة للبلدان الروسية . ومصاحبا لهذا المخطط كانت عودة ايزنشتاين للمسرح كمخرج لمسرحية من وضع السيناريست المساعد ناتان زارخي وهي « موسكو الثانية » . ولقد تعطل كل من الفيلم والمسرحية بوفاة زارخي في عام ١٩٣٤ . انظر الجزء ٣٧ من قائمة بكتابات ايزنشتاين .

### الظرف الانساني

هذا الفيلم المقترح كان سيقوم على اعداد مالروكس الشخصي لقصته .

### حديقة بيزين

انتاج موسفيلم بموسكو . وضع السيناريو الاصلي الكسندر رذهيشفسكي ، مأخوذ عن قصة تورجنيف القصيرة والتي تحمل

نفس العنوان ، وعلى حياة بافل موروذوف ، وتمت مراجعته بعد ذلك بواسطة ايزنشتاين ، واسحق بابل . اخراج ايزنشتاين ، تصوير ادوارد تزه ضمت مجموعة الممثلين فيتيا كارتاشوف ، بوريس زاخافا ، الينا تيليشيفا .

وبعد عديد من المراجعات والتأخير وضع الفيلم على الرف . انظر بند ٥٢ في قائمة بكتابات ايزنشتاين .

## فيلم عن الحرب الاهلية في اسبانيا

ورد ذكره في الكتيب الذي الفه فيشنيفسكي عن ايزنشتاين .

## فيلم عن منظمة الجيش الاحمر « في عام ١٩١٧ »

ورد ذكره كذلك في حديث فيشنيفسكي

## الكسندر نيفسكي

انتاج موسفيلم بموسكو عرض في ٢٣ نوفمبر ١٩٣٨ وهو عبارة عن ١٢ بوبينة ،ويبلغ طوله ١٠ر٠٧٠ قدما . سيناريو ايزنشتاين وبيوتر بافلنكو . اخراج ايزنشتاين بمعاونة د. ي. فاسيلييف تصوير ادوارد تزه موسيقى سيرجي بروكوفييف . اغاني فلاديمير لوجوفسكي . تم تنفيذ المناظر والملابس نقلا عن اسكتشات ايزنشتاين بواسطة اسحق شبينل ، نيكولاي سولوفيوف ، ك. ييليسييف مهندسا الصوت : ب. فولسكي ، ف. بوبوف ، المخرجان المساعدان : ب. ايفانوف ، نيكولاي ماسلوف . مساعدو الكاميرا : س. ادرالوف ، أ. استافييف ، ن. بولشاكوف . مستشار شؤون الممثلين : الينا تيليشيفا . الممثلون :

| | |
|---|---|
| الامير الكسندر ياروسلافيتش نيفسكي | نيكولاي تشيركاسوف |
| فاسيلي بسلاي | نيكولاي ادخلوبكوف |
| جافريلو اولكسيتسن | الكسندر ابريكوسوف |
| اجنات ، راعي تسليح الامير | ديمتري اورلوف |
| يافشتا ، حاكم بسكوف | فاسيلي نوفيكوف |

| | |
|---|---|
| دوماش تفردسلافش | نيكولاي ارسكي |
| اميلفا تموفييفنا ، ام بسلاي | فارفارا ماليتينوفا |
| اولجا ، ابنة نوفجورود | فيرا افاتيفا |
| فاسيليسا ، ابنة بسكوف | انا دانيلوفا |
| فون بالك ، المشرف العام على شؤون ليفونيان | فلاديمير يرشوف |
| ثفرديلو ، زعيم الخونة في بسكوف | سيرجي بلنيكوف |
| انا نياس | ايفان لاجيوتي |
| الاسقف | ليف فينن |
| الراهب ذو الرداء الاسود | نايم روجزهن |

بدأ العمل في السيناريو في صيف عام ١٩٣٧ وانتهى تصوير اللقطات خلال صيف عام ١٩٣٨ . ولقد كتب بروكوفييف اغنية اعتمدت على القطعة الموسيقية من وضعه وسميت ايضا الكسندر نيفسكي .

### بيريكوب

مشروع فيلم يعيد تصوير حملة فرانز على قوات الحرس الابيض للبارون رانجيل ، مأخوذ عن كريميان بننسولا عام ١٩٢٠ سيناريو ايزنشتاين وفيديار .

### قناة فرغانا

فيلم تاريخي عن وسط اسيا منذ القدم حتى الوقت الحاضر. وقد تمت جولة بعثة تصويرية حول المواقع الرئيسية قبل ان يخرج الموضوع الى حيز التنفيذ . واضيفت هذه اللقطات التي تم تصويرها الى فيلم تسجيلي قصير عن افتتاح القناة. كتب السيناريو له بافلنكو وايزنشتاين . وأتم التصوير التمهيدي ادوارد تزه وخطط رسومه التخطيطية سيرجي بروكوفييف . انظر الجزء ٧ من الملحقات حيث ورد به جزء من السيناريو الاصلي .

### DIE WALKURE

الاوبرا الثانية التي كتبها ريتشارد واجنر اخراج ايزنشتاين. صمم المناظر والملابس بطرس وليامز بعد ان قام ايزنشتاين برسم

اسكتشاتها . وتم عرضها للمرة الاولى في ٢١ نوفمبر ١٩٤٠ . وقام باداء الادوار :

| | |
|---|---|
| سيجلند | ن . د . شبلر |
| برمهلد | مارجريت بوتنينا |
| فريكا | الينا سليفنسكايا |
| سيجمند | الكسندر كانابيف |
| هندنج | فاسيلي ليبنتزوف |
| ووتان | انوسنت ريديكولتزيف |

ادارة موسيقية فاسيلي نيبولسن . تم عرضها على مسرح اوبرا البولشوي . انظر بند ٦٠ من قائمة بكتابات ايزنشتاين .

## موسكو تحارب الماضي

اوقفت استعدادات العمل في فيلم ايفان الرهيب وذلك لعمل فيلم اخباري بمعاونة كوينتن رينولدز . وقد كان لهذا الفيلم عدة اسماء منها الحرب ضد النازية او سقوط الفاشية ، وخرج الى حيز التنفيذ عندما سافر رينولدز الى كيوبشيف مع بقية المراسلين في نهاية عام ١٩٤١ .

## ايفان الرهيب

انتاج موسفيلم بموسكو . ستيناريو ايزنشتاين . اخراج ايزنشتاين . تصوير ادوارد تزه . موسيقى سيرجي روكوفييف .

| | |
|---|---|
| ايفان الرابع | نيكولاي شيركاسوف |
| ماليوتاشوراتوف | ميخائيل زهاروف |

وتم اعداد الفيلم قبل الهجوم النازي . في استديوهات موسفيلم وعرض عام ١٩٤٢ .

# ٢ ـ حديث حول توليف عوامل التشويق

هذا الجزء مقتطف مـن مقال ايزنشتاين الذي نشره للمـرة الاولى في جريدة ليف (LEF) عام ١٩٢٣ . ولقد ارتبط هـذا باستعداده لاخراج مسرحية « البساطة الكافية عند كل رجل عاقل» التي كتبها اوستروفسكي والتي عرضت عـلى مسرح البروليتكلت ومـا له طرافة خاصة في المقال هو صياغة اتجاه ايزنشتاين في العمل ، هو ألا تحدد تحقيقا كاملا للعمل حتى تمارسه في الميـدان السينمائي . ولقد تطور هذا الاتجاه الى شكل ثابت منذ ان دخل ايزنشتاين المجال السينمائي ، ذلك ان المقارنة بين هذا وبين اخـر عمل قام به في هذا الكتاب لا تكشف عن تعارض ذا قيمة . ان المواد الاساسية للمسرح تنبعث من الشاهد نفسه ـ ومن خلال توجيهنا للمشاهد الى اتجاه مرغوب فيه ( او امزجة مرغوب فيها ) وهـو الواجب الاساسي لكل مسرح وظيفي ( الاثارة ، الاعلان ، التربيـة الصحيحة ... الخ )

واسلحة هذا الهدف يمكن ان نجدها في كـل مخلفات ادوات المسرح ( تمتمات اوستيوزيف ) ، هي كالاربطة الحمراء التي تضعها البطلة ، وقرعات الطبول هي كمناجاة روميو لنفسه وصرار الليل ( الجدجد ) على الموقد ليس باقل من مدفع ينطلق فـوق رؤوس

المشاهدين لان كلا منها تقودنا بطريقتها الخاصة الى نتيجة مثالية من قوانينها الفردية الى خاصيتها العامة ... خاصية الجذب الاخاذة . ان التشويق ( في تشخيصنا للمسرح ) هو كل لحظة عدوانية فيه واعني بذلك كل عامل فيها يكشف ويعلن في داخل المتفرج عن تلك الاحاسيس ، وتلك القواعد النفسية التي تؤثر في خبرته . كل عامل يمكن ان يتحقق وان يحصي بطريقة حسابية يؤدي الى صدمات انفعالية معينة في نظام كل متناسق وهي الوسيلة الوحيدة التي يمكن بها خلق النتيجة الايديولوجية الفكرية الاخيرة الملموسة . الطريق الى المعرفة – « من خلال النبض الحي للانفعالات » وهو ما يتطلبه المسرح على وجه الخصوص ( وهو الامر المحسوس ) حسي ونفسي، بالطبع ، بمعنى الاحساس بالحدث الفعال وعلى درجة من النشاط مباشر كما في مسرح الجوجنول ، حيث تقتلع العين او يبتر الذراع او القدم امام اعين المشاهدين مباشرة ، او ان تدمج في الحدث محادثة تليفونية لتصف حادثة مروعة تقع على بعد عشرة اميال ، او حالة لسكير يعاني من اقترابه من الموت باحثا عن راحة في الجنون . بهذا المفهوم تتناول الامور على خلاف المسرح النفسي حيث تكمن عناصر جذب الانتباه في الموضوع فقط ، بينما اثره يوجد ويعمل خارج الحدث بالرغم من ان الموضوع ربما يكون ذا اهمية بالغة . ( وهو الخطأ الذي يحدث في معظم مسارح الاثارة بسبب اكتفائهم ورضاهم بتلك المشوقات الموجودة بالفعل في سيناريوهاتهم ) .

انني اضع التشويق كعنصر مستقل اولي في بناء تكوين مسرحي – كوحدة جزئية ( مزيج ) الفعالية للمسرح وللمسرح بوجه عام . وهذا يشابه كلية المخزن التصويري الذي استخدمه جورج جروسنز ، او عناصر الايضاح الفوتوغرافي ( توليف الصور ) الذي استخدمه رودشنكو . ومع انه كالمزيج يصعب وضع حدود له الا انه بالتأكيد ينتهي بذلك البطل النبيل الفاتن ( اللحظة ذات الاثر النفسي ) ويبدأ باللحظة المبرزة كسحره الشخصي ( اعني بذلك نشاطه الغزلي ) وذلك لان التأثير الغنائي لبعض المناظر الخاصة بشابلن لا يقلل مطلقا من المشوقات المتصلة باليات حركته المتميز وانه بالمثل يصعب تعيين الخط الفاصل حيث يتداخل شجن العاطفة الدينية مع حالة الاشتباح السادي خلال مشاهد الحيرة والتمزق في مسرحيات المعجزة .

والتشويق لا دخل له — بوجه عام — بالحيلة . فالحيل يتم انجازها واكمالها على اساس من الحرفية الخالصة ( الحيل الاكروباتية على سبيل المثال ) ، ويتضمن هذا النوع من التشويق المرتبط بعملية ان يعطي الانسان نفسه ( وفي الاصطلاح الدارج لاهل السيرك « يبيع نفسه » ) . وكما يشير باصطلاح السيرك ، وكما يتضح من وجهة نظر اللاعب نفسه ، فان هذا مضاد تماما للتشويق الذي ينبني بشكل تام على رد الفعل لدى المشاهدين .

واذا ما اعتبرنا هذا مدخلا حقيقيا صحيحا ، فانه يحدد لنا بشكل اساسي القواعد الممكنة للبناء والتكوين باعتباره حدثا بنائيا ( للانتاج في عمومه ) فبدلا من انعكاس ساكن لحدث ما مع كل امكانيات النشاط داخل الحدود المنطقية الحركية للحدث ، فانناننتقدم الى مستوى جديد — توليف طليق ولانتخاب تحكمي لمشوقاتمستقلة ( في نطاق التكوين المحدد وحلقات الموضوع التي تربط العناصر او الحركات ذات التأثير معا ) كل هذا من منطلق تأسيس تأثيرات نهائية معينة — هذا هو توليف عناصر التشويق .

ان المسرح يواجه مشكلة تحويل « صور الخداع » وصور التعبير فيه الى توليف من «مواد حقيقية»بينما عليه في الوقتنفسه ان ينسج داخل التوليف اجزاء مكتملة تقوم مقام اخرى اي تمثلها وتكون هذه الاجزاء مرتبطة بتطوير حبكة الموضوع الا انها لا تبدو كامور مقحمة ذاتها ، ولكن كعوامل تسناهم في وعي في عملية الانتاج في كليتها ، وفي اختيارها لقوتها الخالصة كعناصر للتشويق فعالة ونشطة .

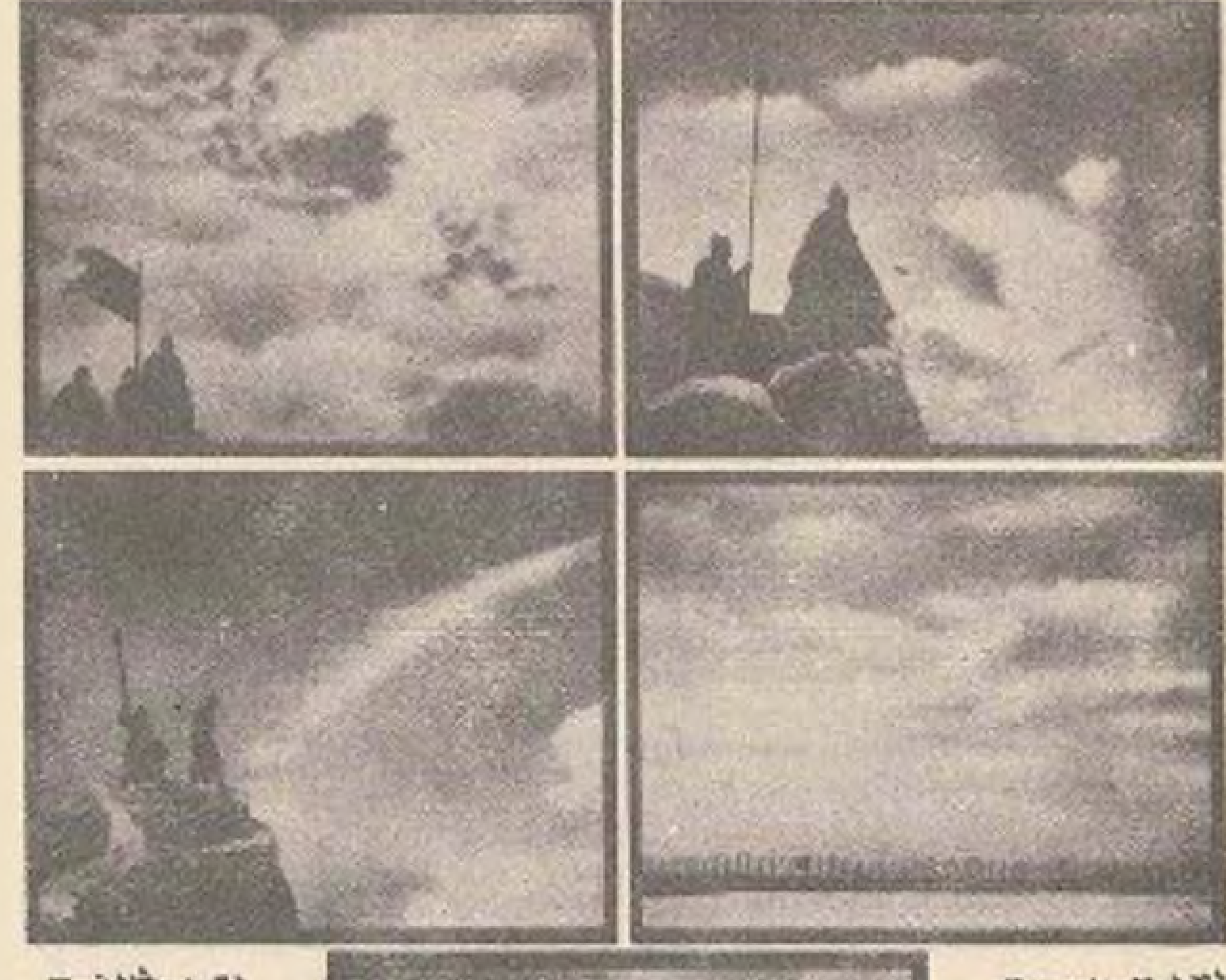
انه ليس الكشف عما يهدف اليه الكاتب المسرحي ولا هو التفسير الصحيح للمؤلف ولا الانعكاس الحقيقي لحقبة ما ليس هذا ولا ذاك هو الذي يمكن لانتاج ما ان يعتمد عليه ويتخذه قاعدة اساسية له . انما القاعدة الاساسية الحقيقية الراسخة الوحيدة ، التي يمكن للحركة في انتاج ما ان تقوم عليها ، انما هي في عناصر التشويق ، وفي عناصر نظام التشويق . واذا ما تجمعت كافة التفاصيل معا في يد المخرج ، فان عنصر التشويق دائما ، وبشكل ما يستخدم بصورة بديهية ، ولكن لا على اساس من التوليف او البناء، ولكن كجزء من بناء منسجم ( هارموني ) ( والذي منه يخرج — كل تكامل — ستائر ذات فعالية وتأثير ، باب للخروج فخم ، عرض

جديد ... الخ ) ولكن هذا ينمو في بطء في اطار معقولية الموضوع ، وبشكل غير واع في أعقاب شيء مختلف تمام الاختلاف ( في العادة يكون هذا الشيء موجودا في تمرينات الاستعداد والبروفات منذ البداية ) . ما يتبقى امامنا لاعادة صنع نظام عمليات المسرح هو تبديل مركز الانتباه الى ما هو ضروري ، بتفحص كل شيء من حيث قيمته كعامل انتقالي ، بالتنقية او تقديم عرض حقيقي للخط الرئيسي المقصود للمسرحية ، اكثر من الاهتمام به من زاوية روابطه بتقاليد التقوى وطاعة الوالدين . منطقيا وطبيعيا وحرفيا . وواجبنا هو تأسيس وتدعيم هذا الطريق كمنهج انتاجي(الامر الذي كان عمل الـ PROLETKULT WORKSHOP منذ خريف عام ١٩٢٢ ) .

ان الدراسة اللازمة لمؤلف ( مونتير ) يمكن ان يجدها في السينما ، واساسا في صالات الموسيقى السيرك ، التي تقدم دائما عروضا جيدة — من وجهة نظر المتفرج هذه الدراسة لها اهميتها من اجل بناء برنامج صالة موسيقى وسيرك قومي ومصدرها الحالي الموجود عند اساس مسرحية ما .

# مشاهد من فيلم "الكسندر نيفسكي"
## الرسوم التخطيطية

لقطة اولى — لقطة ثانية



لقطة ثالثة — لقطة رابعة



لقطة خامسة


Adagio ♩=48
1
2
A
3
4
B
5
6
A
7
B
B
9
C


10
11
A₁
12
13
B₁
14
15
A₁
16
17
B₁

لقطة سادسة



لقطة سابعة





لقطة ثامنة

لقطة تاسعة



لقطة عاشرة

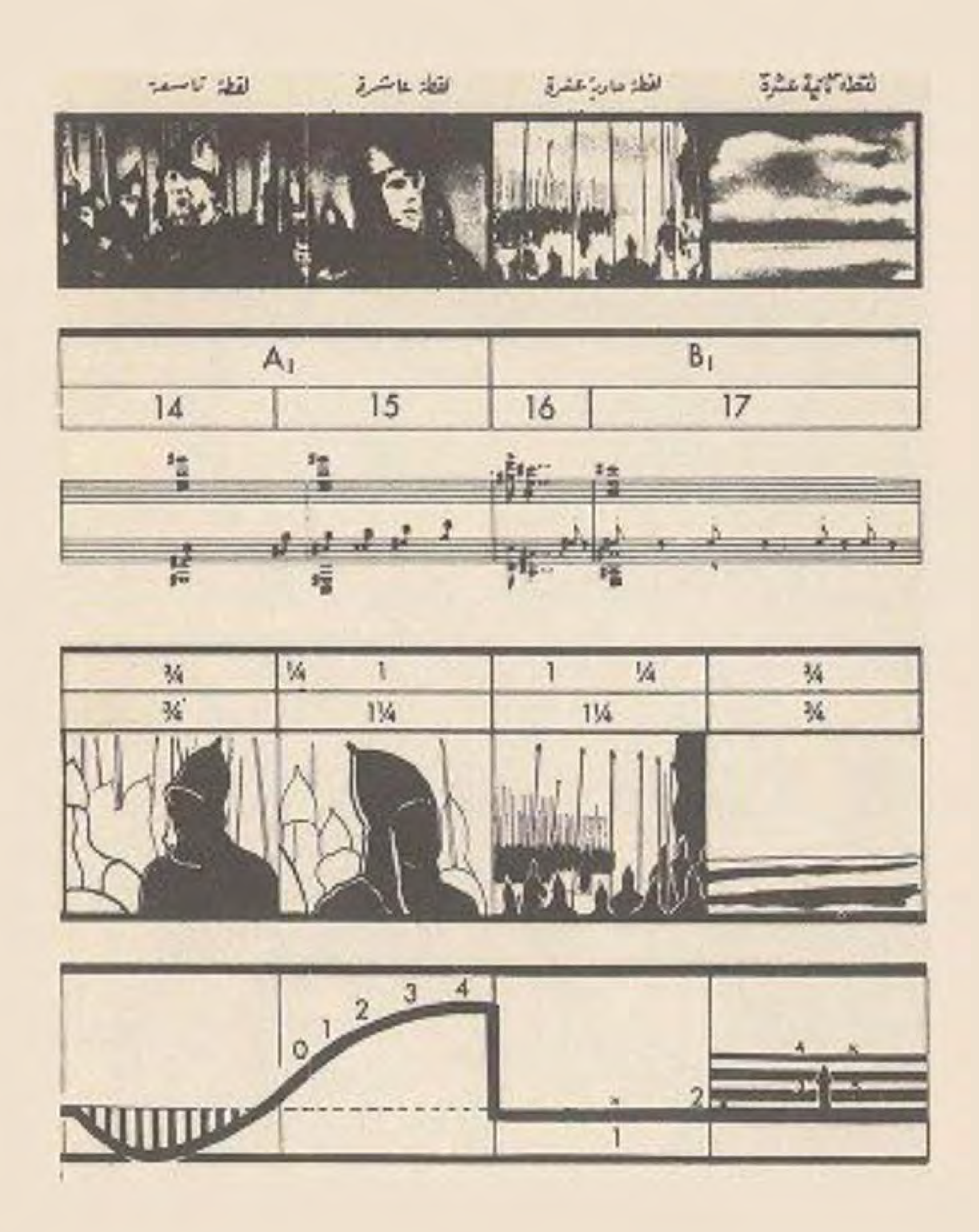




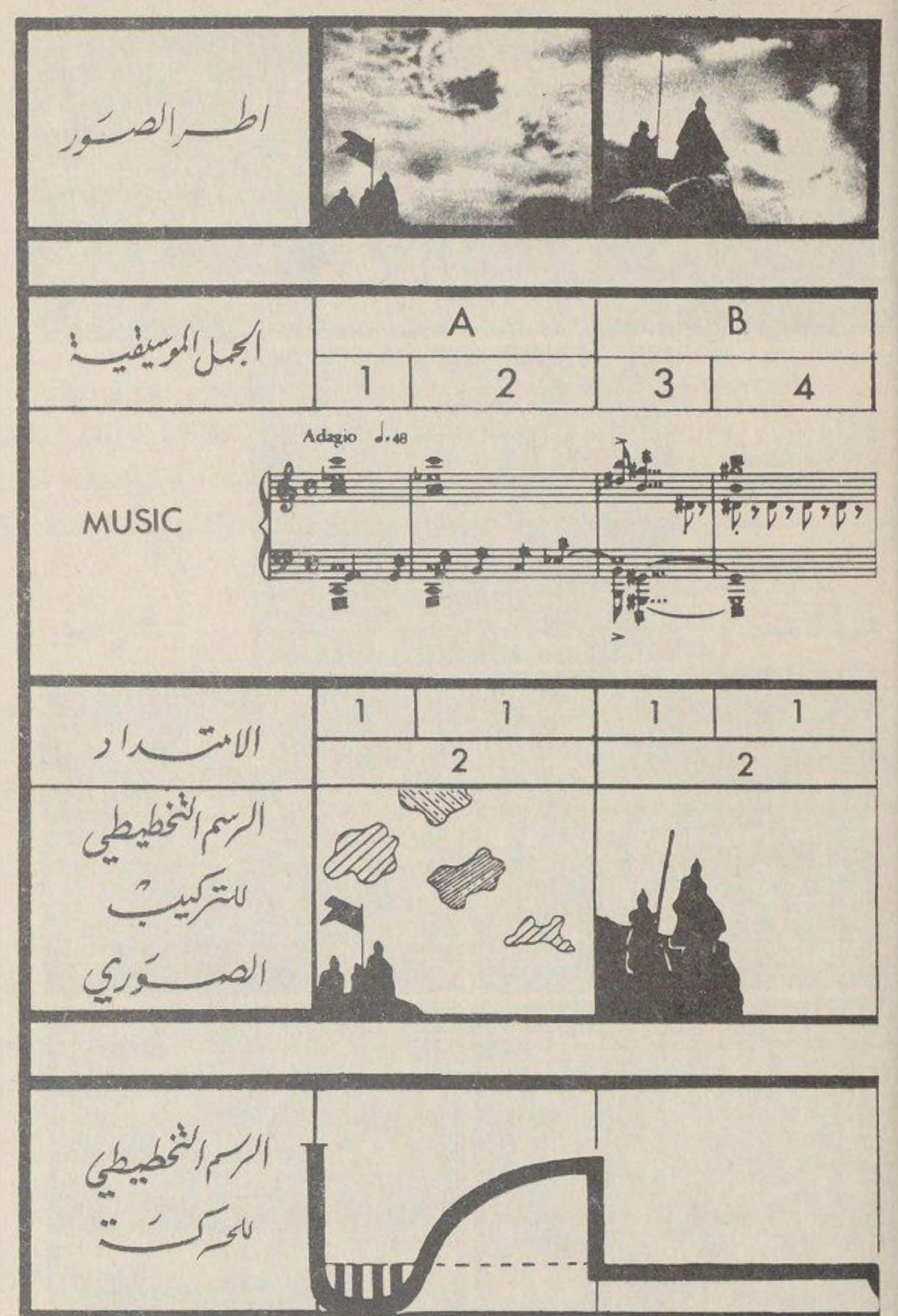
لقطة حادية عشرة



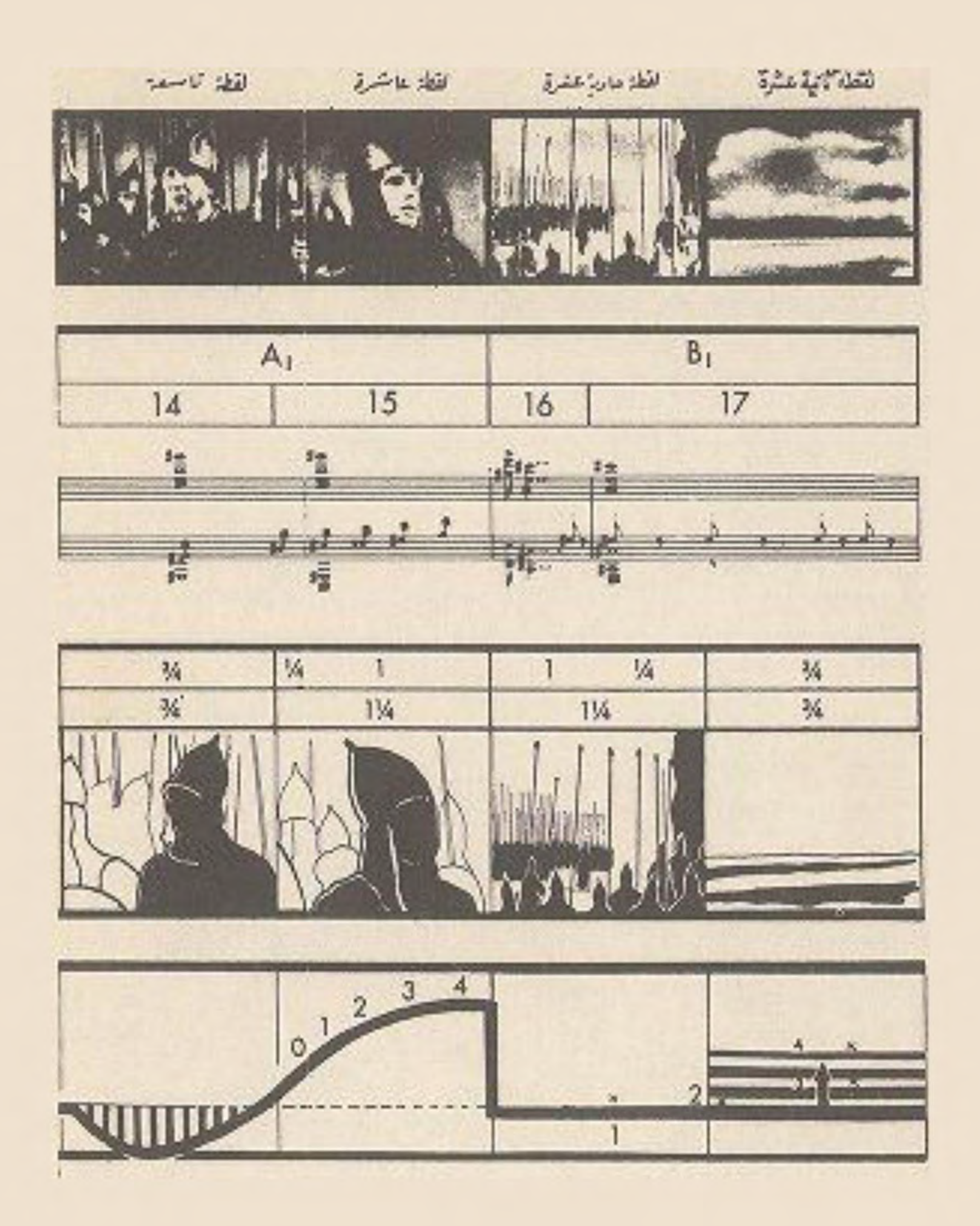
لقطة ثانية عشرة

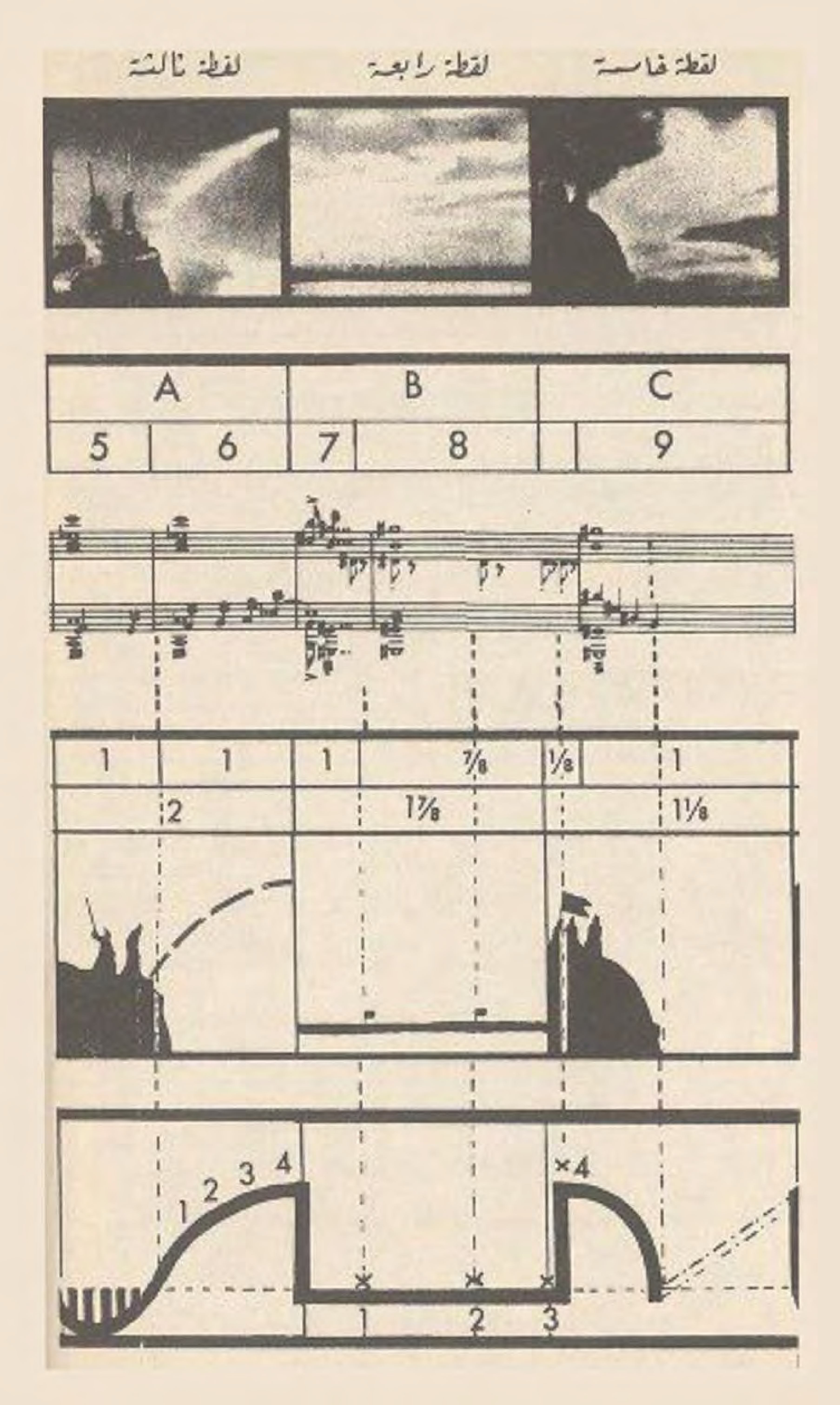


لقطة تاسعة
لقطة عاشرة
لقطة حادية عشرة
لقطة ثانية عشرة
A1
B1
14
15
16
17
¾
¼
1
1
¼
¾
¾
1¼
1¼
¾
0
1
2
3
4
1
2

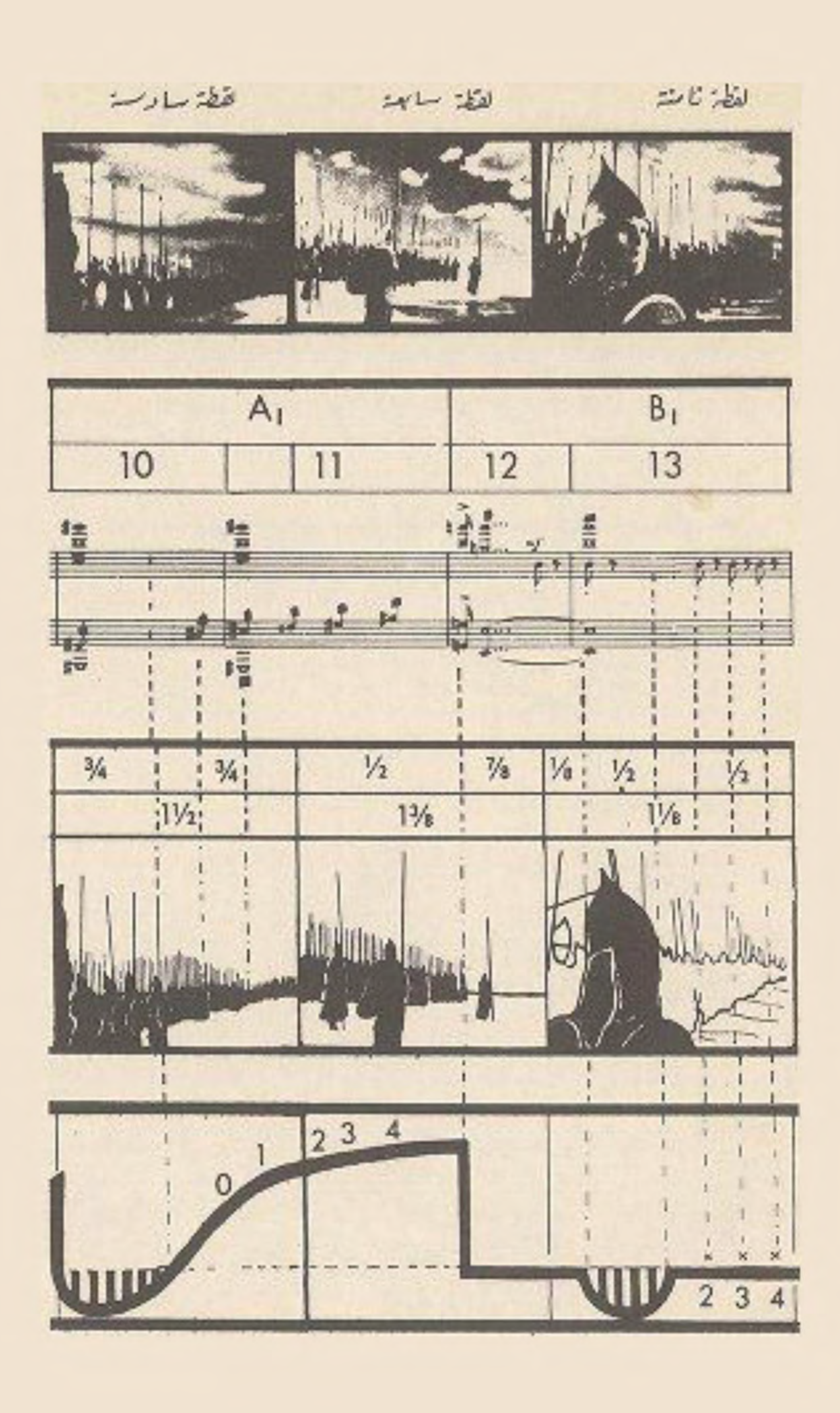


لقطة اولى
لقطة ثانية
اطر الصور
الجمل الموسيقية
A
B
1
2
3
4
Adagio
MUSIC
الامتداد
1
1
1
1
2
2
الرسم التخطيطي للتركيب الصوري
الرسم التخطيطي للحركة


لقطة تاسعة
لقطة عاشرة
لقطة حادية عشرة
لقطة ثانية عشرة
$A_1$
$B_1$
14
15
16
17
¾
¼ 1
1 ¼
¾
¾
1¼
1¼
¾
0 1 2 3 4
1
2



لقطة ثالثة
لقطة رابعة
لقطة خامسة
A
B
C
5
6
7
8
9
1
1
1
7/8
1/8
1
2
1 7/8
1 1/8
1 2 3 4
×4
1
2
3


لقطة ثامنة
لقطة سابعة
لقطة سادسة
A1
B1
10
11
12
13
3/4
3/4
1/2
7/8
1/8
1/2
1/2
1 1/2
1 3/8
1 1/8
0
1
2 3 4
2 3 4



منظر من فيلم « الاضراب » أول فيلم لايزنشتاين



منظر من « مروج بيزين الخضراء »

# ٣ ــ مشهد من فيلم ( الاضراب )

القائمة التالية للقطات هي سجل وضع للمشهد الاخير للفيلم الاول لايزنشتاين ، وهذا المثل الذي كثر اقتباسه لفكرة هذا التوليف المبكر ، لم تره شناشات العرض في اميركا وانجلترا ، والغرض من نشره في هذا الشكل قد يكون ذا فائدة . .

والاختصارات الفنية المستخدمة هنا ، وفي الاجزاء الواردة من السيناريو ، هي :

لقطة كبيرة ( ل. ك ) مقطة متوسطة ( ل. م ) لقطة عامة ( ل. ع ) .

١ ــ رأس ثور تقذف خارج اللقطة ، بعد الخط العلوي للاطار ، متجنبا سكين الجزار المصوبة نحوه .

٢ ــ ( ل. ك ) اليد التي تقبض على السكين وتضرب بحدة ــ بعد الخط السفلي للاطار .

٣ ــ ( ل.ع ) ١٥٠٠ شخص يندفعون في منحدر ــ واللقطة جانبية .

---

* ــ كما وردت في كتاب « سينما اليوم » ــ موسكو ١٩٢٥ ــ صفحة ٥٩ الناشر : الكسندر بلنسن .

٤ ــ ٥٠ شخصا ينهضون من على الارض، الاسلحة مشرعة.
٥ ــ وجه جندي يتخذ هدفا .
٦ ــ ( ل . م ) دفعة من طلقات نارية .
٧ ــ جسم الثور المرتعش ( رأسه خارج الاطار ) يتدحرج .
٨ ــ (ل.ك) ارجل الثور المترنحة المتشنجة، الاظلاف تضرب في بركة من دماء .
٩ ــ ( ل . ك ) طلقات بندقية .
١٠ ــ رأس الثور مثبت بحبل الى مقعد .
١١ ــ ١٠٠٠ شخص يندفعون امام الكاميرا[1] .
١٢ ــ من بين الاحراش يظهر طابور من الجنود .
١٣ ــ ( ل . ك ) رأس الثور وهو يموت تحت ضربات غير مرئية ( عيناه محملقتان )
١٤ ــ دفعة من الطلقات النارية ( ل . ع ) تشاهد من وراء ظهر الجنود .
١٥ ــ ( ل.م ) ارجل الثور مربوطة معا ، بطريقة تمهد لاعداده على شكل شرائح من اللحم .
١٦ ــ ( ل . ك ) الناس يتدحرجون فوق جرف جبل .
١٧ ــ عنق الثور مشقوق طوليا ، الدم يندفع للخارج .
١٨ ــ ( لقطة كبيرة متوسطة ) الناس يرتفعون بانفسهم داخل الاطار ، اسلحة مبعثرة .
١٩ ــ الجزار يتحرك مارا امام آلة التصوير ( حركة افقية للكاميرا ) يهز ثيابه الملطخة بالدماء .
٢٠ ــ جماعة تجري صوب سياج ، تمرق من خلاله ، ثم تختفي خلفه ( في لقطتين او ثلاث لقطات ) .
٢١ ــ اسلحة تسقط داخل الكادر .
٢٢ ــ رأس الثور تفصل من الجسد ، في عنف .
٢٣ ــ دفعة من الطلقات النارية .
٢٤ ــ الجماعة تندفع الى اسفل المنحدر فتلقي بنفسها في الماء.
٢٥ ــ دفعة من الطلقات النارية .
٢٦ ــ ( ل.ك ) يمكن رؤية الطلقات وهي منطلقة من فوهات البنادق .
٢٧ ــ اقدام الجنود تسير بعيدا عن آلة التصوير .

٢٨ ــ الدم يطفو فوق الماء ، ملونا اياه .
٢٩ ــ ( ل.ك ) الدم يندفع من عنق الثور المشقوق .
٣٠ ــ الدم ينصب من حوض ( مرفوع بأيد ) في اناء .
٣١ ــ مزج بين جرار محمل باوان من الدماء ــ الى جرار اخر يمر محملا بقطع الحديد الخردة .
٣٢ ــ لسان الثور منزوع من خلال الشق الطولي بالحلق ( للحيلولة دون انتفاضات الثور ، وتحطيم الاسنان )
٣٣ ــ اقدام الجنود تتحرك بعيدا عن آلة التصوير ( يمكن رؤيتها على مسافة أبعد من ذي قبل ) .
٣٤ ــ سلخ جلد الثور .
٣٥ ــ ١٥٠٠ جسم بشري عند نهاية جرف الجبل .
٣٦ ــ رأسا ثورين غير منزوعي الجلد .
٣٧ ــ يد راقدة في بركة دماء .
٣٨ ــ ( ل. ك ) عين الثور الميت تملأ الشاشة كلها .
٣٩ ــ ( عنوان ) النهاية .

# ٤ ــ مأساة اميركية

في مجموعة ايزنشتاين التي يضمها متحف مكتبة الفن السينمائي الحديث بنيويورك ، نسخة من « المعالجة الاولى » لهذا السيناريو مؤرخة ٩ اكتوبر ١٩٣٠ ، وموقعة س. م. ايزنشتاين وايغور مونتاجو . والمشهد الثاني مأخوذ من ( البوبينة ) ١٠ لهذا السيناريو :

١٧ ــ سطح بحيرة كبيرة لطيور الواق .

بركة سوداء داكنة السطح ومياه هادئة . انعكاس معتم لاشجار الصنوبر. قوارب تتأرجح على السطح الساكن للمياه الهادئة .. تستقر حوافها على حافة مرسى خشن عند اسفل درجات ترتفع الى الفندق الصغير . المنظر العام الجميل للبحيرة .

١٨ ــ يقف على المرسى كليد وروبرتا .. نزلا لتوهما من ( الاوتوبيس )

تقول روبرتا في تعجب : ما الطفها واروعها ..

يظهر فجأة صاحب الفندق من خلف ( الاوتوبيس ) . يقفز الى اعلى كانما حدث ذلك بفعل سحر ، وبهمة اخذ يمتدح الطقس .. يحيي ضيوفه .

كليد يلاحظ ان هناك بعض اشخاص قلائل في المكان .. وانه لا يوجد احد على سطح البحيرة .

يلاحظ ايضا ولكن متأخرا للغاية ان المالك يمتدح مطبخه وقد اخذ منه حقيبة سفره الصغيرة ، وان روبرتا تتبعه الى داخل الفندق . كليد يبدي حركة كما لو كان ليستعيد الحقيبة ، ولكنه يفكر في الامر جيدا ، وبخطوات غريبة وكأنها منومة مغناطيسيا ، يتبعهم الى الداخل .

١٩ ـ يفتح الصفحات البيضاء لسجل الفندق ، ويحملق فيه متوعدا ، كليد يبدو شاحبا ، مستجمعا نفسه ، يوقع باسم وهمي ، ـ « كارل الذهبي » مرددا الحروف الاولى ( ك. ذ. ) ومضيفا و« زوجته » . روبرتا تلاحظ هذا .. تشتعر بغمرة من الفرح ، حتى انها تختفي قبل هؤلاء في الفندق . « انه لجو حار للغاية ، سوف اترك قبعتي وسترتي هنا ـ سوف نعود مبكرين » .. تقول روبرتا هذا وتترك كليهما على مشجب في البهو ..

٢٠ ـ كليد ، فاقدا صوابه ، ومتجاهلا هذه الاحداث ، يسحب حقيبته من يد المالك ويذهب الى موقف القارب . يقول وهو يضع الحقيبة في المركب مفسراً للرجل : ان غداءنا فيها ..

كليد ، وهو مشغول للغاية حتى انه لم ينتبه الى ملاحظة ابداها المراكبي ، يساعد روبرتا على ركوب القارب ، يقبض على المجدافين .. يبحر مبتعدا عن الشاطىء ..

٢١ ـ غابات الصنوبر الكثيفة تحيط بالشاطىء .. وخلفها يمكن رؤية قمم التلال ..

مياه البحيرة هادئة داكنة ..

تقول روبرتا « يا له من سلام .. ويا له من هدوء »

يجدفون .. ثم يتوقفون ، كليد ينصت الى هذا السكون .. ينظر حوله .. لا يوجد احد من حولهم .

٢٢ ـ اذ يأخذ القارب في الانزلاق داخل ظلمات البحيرة ، يأخذ كليد في الانزلاق داخل افكاره السوداء .. صوتان يتصارعان داخله ، احدهما : « اقتل ـ اقتل » ، صدى قراره الاسود .. الصيحة المسعورة لكل اماله تجاه سويدرا والمجتمع ، والصوت الاخر : « لا تقتل .. لا » ، التعبير عن ضعفه ومخاوفه ، وحزنه من اجل روبرتا ، وعاره امامها . وفي المناظر التي تتبع هذا ، تنداح هذه الاصوات عباب الامواج التي تثيرها المجاديف فترتطم بالقارب ، انها تهمس خلال ضربات قلبه ، انها تعلق ، انها تؤكد الذكريات

والتحذيرات التي تمر خلال عقله ، وكل منهما تناضل الاخرى من اجل سيادتها ، وتسود الاولى ثم تضعف امام هجوم خصمها .

ليستمرا في الهمهمة ، عندما يوقف حركة مجدافيه ليسأل :

« هل تحدثت مع احد في الفندق ؟ »

« لا — لماذا تسأل ؟ »

« لا شيء . لقد ظننتك قابلت احدا » .

٢٣ — ترتعش الاصوات عندما تبتسم روبرتا ، وتهز رأسها مجيبة ، وبمرح تدع يدها تسقط في الماء .

وتقول : « انها ليست باردة » .

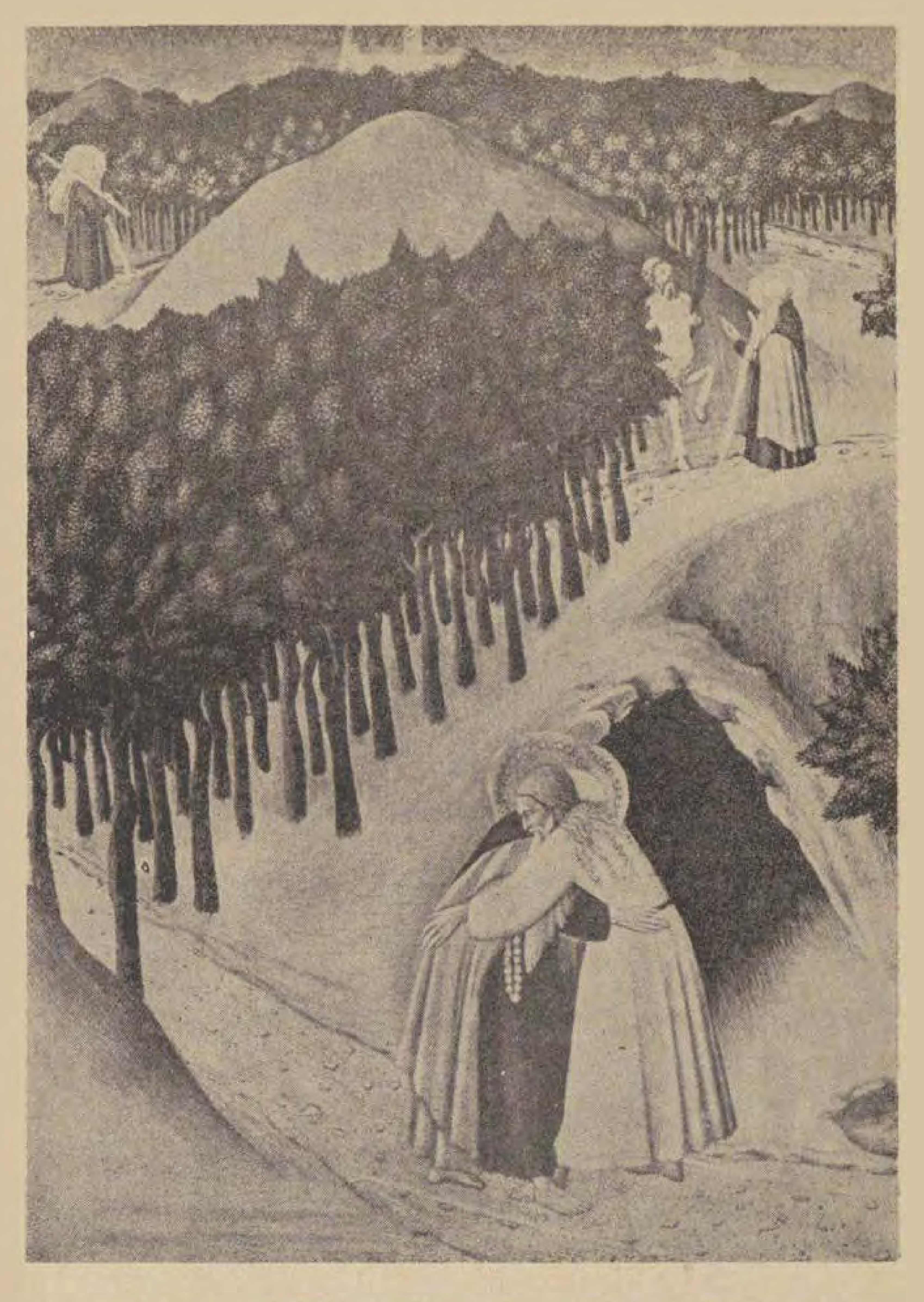
يتوقف كليد عن التجديف ويلمس الماء هو الاخر . لكن يداه ترتدان الى الخلف وكانما مستهما صدمة كهربائية .

٢٤ — عندما يلتقط لروبرتا صورة فوتوغرافية ، تكون الاصوات قد شغلته مسبقا . وبينما هما يتنزهان ، او اثناء التقاط زهور السوسن ، فانها تتملكه . وعندما يقفز ، للحظة ، الى الشاطىء ليضع حقيبته ، ترتفع الاصوات ممزقة وجدانه .

٢٥ — « اقتل — اقتل » ، وروبرتا سعيدة ، منتشية بثقتها فيه ، متألقة بفرحتها بالحياة « لا تقتل — لا تقتل » ، وينساب القارب بالاصوات تقريبا ، الى جوار اشجار الصنوبر القاتمة ، ووجه كليد ممتقع بفعل النزاع الذي يدور بداخله ، وهنا ترتفع صيحة طويلة ممتدة لطائر مائي .

٢٦ — تنتصر « اقتل — اقتل » ، وعندئذ تمر خلال عقلهذكرى امه ويأتي صوت ايام طفولته « طفلي — طفلي » ، وعندما ترتفع كلمات « لا تقتل — لا تقتل » يسمع « طفلي ولدي — طفلي ولدي » فيصوت يختلف تماما عن صوت سوندرا، وعند تصوير «سوندرا» والتفكير في كل ما يحيط بها فان « اقتل — اقتل » تنمو بشكل اكثر صلابة واصرارا،ومعالتفكير في الحاح روبرتا ، فانها تنمو وتظل اعنف واكثر قسوة ، وعندئذ يبدو وجه روبرتا مشعا بثقتها فيه ، وبراحتها الكبيرة ، ورؤية شعرها الذي كم احب كثيرا ان يداعبه . . وتعلو « لا — لا تقتل» وبرقة تزيح الفكرة الاخرى وتعود الان هادئة، وحاسمة ، ونهائية . . وتختفي سوندرا الى الابد . . والان هل ستكون لديه الشجاعة ليقتل روبرتا .

٢٧ — ونرى كليد اذ يجلس في يأس واضح ، وفي حالة من



ساسيتا: «مقابلة بين القديس انتوني والقديس الباسك بول». توضيح ممر العين ، والمرتبط بالتكوين المتقدم أكثر من الارتباط بالتكوين المتراجع على طـــول طريق مصر .

التعاسة التي تعقب التخلي عن بعض الافكار . يرفع وجهه من بين يديه .

ضربة مجداف في الماء .. وبيده اليسرى يمسك بالة التصوير.

وجه كلود ينطق بالتعاسة البالغة وتبدو اثار المقاومة التي مر بها ، حتى ان روبرتا تزحف نحوه بقلق وتأخذ يده بين كفيها .

٢٨ — يفتح كليد عينيه فجأة ويرى الى جواره وجهها الرقيق القلق . وبحركة نفور لا ارادية يجذب يده الى الخلف ويقفز قائما بسرعة واذ يفعل ذلك فان آلة التصوير ، بشكل عرضي تماما ، تصدمها في وجهها ، وتقطع شفة روبرتا ، التي تصيح عاليا وتسقط الى الخلف في مؤخرة القارب .

« انني آسف يا روبرتا ، انني لم اتعمد ذلك » ، ويتحرك حركة طبيعية تجاهها .روبرتا خائفة .. تحاول النهوض .. تفقد توازنها .. وينقلب القارب .

٢٩ — مرة اخرى ترن الصيحة الطويلة الكئيبة للطائر . ويطفو القارب المقلوب على سطح الماء .

تعلو رأس روبرتا فوق سطح الماء .

كليد يطفو الى اعلا ، يبدو على وجهه الفزع الشديد ، يقوم بحركة لانقاذ « روبرتا » .

روبرتا وقد ارهبها وجهه ، تصرخ صرخة نفاذة ، تتخبط بجنون ، تختفي تحت الماء .. كليد على وشك الغوص خلفها ، ولكنه يتوقف ويتردد .

٣٠ — للمرة الثالثة تتردد الصيحة الطويلة الكئيبة للطائر البعيد ، على سطح الماء الساكن كالمرآة ، تطفو قبعة من القش . الغابة المقفرة والتلال التي لا حراك فيها . المياه الداكنة تلامس الشاطىء بالكاد تسمع ضوضاء في الماء ، ويشاهد « كليد » سابحا تجاه الشاطىء . واذ يصله يرقد اول الامر على الارض ،ثم يعتدل جالسا في بطء ،ناسيا ان يرفع احدى قدميه ، كانت ما تزال في الماء.

تدريجيا يبدأ في الارتعاش ، تزداد الرعشة ، يبدو شاحبا ، يحدث ايماءة مألوفة وهي تلك التي يأتي بها عندما ينتابه الخوف او الالم . ينكمش على نفسه ويخفي رأسه بين كتفيه ، يلاحظ ان قدمه في الماء فيسحبها للخارج . يبدأ في التفكير ، وعند ذلك ، يتوقف عن الارتجاف . صوت افكاره :

« حسنا ، لقد ذهبت روبرتا .. كما رغبت انت .. ولم تقتلها .. انها حادثة .. الحرية .. المياه .. »

وعندئذ فيخفوت تام ، وبرقة ، وكأنما يهمس في اذنيه يقول الصوت :

« سوندرا » .

ويغلق كليد عينيه وفي الظلام :

« سوندرا .

ضحكاتها وصوتها الرقيق .

« سوندرا .

٣٢ ــ كليد محموم يلبس رداءه الجاف من حقيبته ، ثم يحزم ملابسه المبللة ويضعها داخل حقيبته ، ثم ينهض علــى ركبتيــه ، ينتصب بطول قامته ، يقف تحت اشعة الشمس الغاربة ..

٣٣ ــ تختفي الشمس وراء التلال ، وخلف الغابة ، وتختفي انعكاساتها من على البحيرة ، ويصبح كل شيء .. اظلم .. فاكثر ظلاما ..

٣٤ ــ كليد يشق طريقه رغم الرهبة المتزايدة للغابة المظلمة وحقيبته في يده .. يبدأ .. يزعجه اي صوت .. تخيفه صيحات طيور المساء .. يخشى ضوء القمر الذي ينفذ من بين الفروعالكثيفة للاشجار .. يخاف من خياله .. ومن خيالات وهمية للغايــة .. يرغب في معرفة الوقت في ساعته على ضوء القمر . لكن عندما يفتح غطاءها ، تتساقط المياه منها ، ويجد انها توقفت ...




رسم تخطيطي ( كروكي ) بقلم ايزنشتاين له صلة بتطور « الحوار الداخلي » في المشهد السابق من مأساة اميركية . يتصل هذا الرسم التخطيطي بوجه خاص بالمادة المتضمنة في الاعداد ٢٢ ، ٢٣ .

## ٥ ــ ذهب ( ستر ) ..
## ( بوبينة ) ٤

الجزء التالي هو ( بوبينة ) ٤ لخلاصة ، او مسودة معالجة هذا الموضوع المقترح . وهذه النسخة الاصلية ، وخطة الاخراج ، مفصلة ، للفيلم ، كلاهما قد ورد ذكره في مجموعة اعمال ايزنشتاين التي سبق ذكرها .

عنوان : يوم الجمعة .

امطار تتساقط على الارض وبلا رحمة أو انقطاع .

عنوان : ٢٨ يناير .

يستمر الطوفان .

عنوان : ١٨٤٨ .

الطوفان .

ستر جالس ، يعمل ، على مكتب قديم

الامطار تضرب النوافذ في يأس

يسمع من خلال تساقط الامطار وقع حوافر جواد يعدو

ستر يرفع رأسه .. ينهض .. والبندقية في يده ، يذهب الى النافذة .

صوت وقع هذه الحوافر المسرعة يقترب .

الباب يفتح في عنف ، مع عصفة من رذاذ الامطار .. رجل يندفع الى الحجرة وقد بللته الامطار .. وفي اندفاعه الى الداخل، يقلب كرسيين .

يصيح ستر وهو يجري للقائه :
« مارشال »
مارشال في حالة خبل من شدة الاضطراب ولا يكـاد يلتقط انفاسه ، منهك القوى من جراء رحلة قاسية ، لا يقوى على الكلام في باديء الامر ..
ولكن من خلال اصواته المتقطعة .. المتحشرجة .. يصبح من الواضح ان اخباره سرية .. يستير الى الباب كي يغلقه .
« ستر » يغلق الباب .
يبدأ مارشال في اخراج لفافـة مـن جيبـه ، ويحـاول ان يفضها باصابع مرتعشة ..
الباب يفتح .. بواسطة احد كتبة سيتر وهو يبحث عـن شيء ما .
مارشال مسرعا يدفع اللفافة ثانية في جيبه .. يحملق فـي الرجل ..
الكاتب في براءة ودون تعجل ، يجـد ما يبحث عنه ثـم يخرج
مارشال يغلق الباب خلفه .. يقترب من « ستر » .. مـرة اخرى يخرج اللفافة الصغيرة .. ويبدأ في فضها .
تدخل الحجرة فلاحة
مارشال يخفي اللفافة
في هذه المرة يدفع الخادمة خارج الحجرة ، ويصفق الباب ولتعذر حصوله على مفتاح ، يدفع منضدة خلف الباب
اصابع مارشال المرتعشة تمسك بالورقة المطوية ، تظهر بعض القطع الصغيرة المعدنية ..
عنوان : ذهب
عنوان : ذهب
عنوان : ذهب
واذ تنتهي الايدي من فحصها الكيمائي للقطع المعدنية ،يجيب صوت « ستر » في هدوء وتأكيد :
« ذهب » .
يقف ستر عند المنضدة ـ الذهب والكاشف الكيمائي فـي يديه ، والحزن يملأ وجهه ، يكرر ، بطريقة اكثر هدوءا :

« ذهب » .

عنوان : ذهب .. تأخذ الكلمة في الاقتراب والتضخم حتى تملأ الشاشة .. نسمع زئيرا غير انساني يرتفع في نفس الوقت ـ « ذهب » ـ « ذهب ! »

يصرخ مارشال بأعلى صوته .. يقلب المنضدة .. يفتح الباب في عنف .. ويندفع الى الفناء .

ستر يندفع الى النافذة ، يفتحها ، ومن خلال الامطار المندفعة الى الداخل ، يصيح خلف مارشال :

« قف ! قف ! »

مارشال يندفع مسرعا .. بعيدا .. تحت سيل الامطار ، غير ملتفت

في وسط الحجرة حيث منضدتها المقلوبة ، ودولابها المائل ، واوراقها المتناثرة التي بعثرتها الرياح العاصفة وسط الامطار ، خلال النافذة المفتوحة . الباب متأرجحا على مصراعيه ، يقف « ستر » ، يحملق في تشاؤم في الذهب الموضوع على المنضدة .

هبة من الريح تطفىء المصباح . تلاشي تدريجي للخطوط العامة الراكدة للحجرة ، التي اجتاحتها الرياح .

في ظهور تدريجي طويل ..

ـ صباح أشهب وضباب ..

ستر ينزل من على ظهر جواده بالقرب من ( كولوما ) منشر الخشب الخاص به عند الموقع الذي تم اكتشاف الذهب الاول فيه

وعند المنشر ، كان العمال الهنود يتملكهم رعب خرافي ..

يقولون ان الذهب ملك للشيطان ، فقد عرفوه دائما واجتنبوه وتضرعوا ـ لستر ـ الا يلمسه ..

واجاب ستر ان العمل الاول هو اتمام بناء منشره ، ولا اهمية لما حدث .

ودفعهم للاحتفاظ بالاكتشاف سرا .

وتعهدوا جميعا بالكتمان .

وستر في طريقه الى منزله

يمر خلال الاصقاع المزدهرة لريف متسع سعيد .

الثروة .. الخصوبة .. الرضى .. كلها يمكن ان يجدها المرء في كل مكان .

المطر توقف .. رداء الطبيعة أملس براق .. حبات مطر كثيرة تلمع تحت اشعة الشمس الساطعة .. فجأة يقابل ستر مجموعة من العمال يحملون معاول ، واوعية غسيل الذهب .. ويتبعهم ستر بعينيه وهو مندهش ، وعندئذ يحول اتجاه جواده ويعود تجاه الحصن .

بالقرب من الحصن يأتي حارس المخزن تجاه ستر ليريه تراب الذهب في راحة يده :

يسأل ستر ، عما اذا كان هذا ذهبا حقا أم لا .

ستر يومىء في بطء ..

يصيح الرجل : « ذهب ! ذهب » ـ ويجري الى داخل مخزنه .

ستر يتملكه الغضب وينتفض ، يمر راكبا خلال بوابة الحصن .

حارس المخزن يغلق باب مخزنه .. كل شيء يملكه زج به في عربة نقل .

مساعده يسرق جوادين من جياد ستر من الاصطبل .

حارس المخزن يندفع في وحشية تجاه الذهب .

يتوقف هنديان عن عملهما بالحقل ليسمعا امرأة ، راحت بكثير من الايماءات تدلي لهم بالانباء ، يلقي الهنود فؤوسهم ارضا ، ويتبعون حارس المخزن .

الراعي يهجر حيواناته .. زوج يتخلى عن زوجته واطفاله .. يبكون ويبتهلون ولكنه يهجرهم .. ناظر المدرسة يترك مدرسته وتلاميذه .

تخرج جماعات عمال ستر الى الطريق .

الناس ، اكثر فاكثر يتوقفون عن العمل لينضموا للطوفان البشري .

الحقول والمنازل خاوية مهجورة .

يضع ستر في اصبعه خاتما منقوشا عليه : الذهب الاول وجد عام ١٨٤٨ . محفور على الخاتم شعار النبالة الخاص بمواطني بلدته .

المعال .. المجارف .. العتلات ، تبدأ في الحفر داخل

الارض . اصوات الرمال تتحرك داخل اوعية غسيل الذهب الخشبية . عجيج المياه المتحركة يصبح اصواتا مسموعة خلال الغابات والحقول .

ضوضاء المعاول والاحجار وهي تلقى من اوعية الغسيل ، ترتفع اكثر فاكثر وفي اصرار متزايد اشد فاشد .

وتعم هذه الاصوات الارض كلها .

وتحت هذه الاصوات الممزقة تتهاوى ممتلكات ستر من رسوخها وعظمتها الى الضياع والتلف .

افرع الاشجار المثمرة تنوء بحملها من الثمار الناضجة .

براميل الخمر تنفجر من تزايد التخمر .

الجياد بلا رعاية ولا علف ، تحطم رياح زرائبها وتندفع الى حقول القمح .

الابقار تملأ الهواء بخواء الالم ، مخبولة باثدائها الممتلئة التي لم تفرغ .. تنفجر مندفعة خلال حوائط الاسطبلات ، واطئة الزهور والخضروات .. الاكوام العالية من زكائب القمح ، تنشق من ثقل حملها ، وحبوب القمح المسكوبة تتبعثر مع الرياح .

الخزانات مشدودة باحمالها الثقيلة .. وسدود القنوات محطمة ، والمياه تندفع عبر ممراتها القديمة .

ستر يتجول خلال هذا الدمار ، مستمعا لاصوات الباحثين عن الذهب ، التي لا تنقطع .

« الذهب .. ترن الكلمة في الغابة .. لها اصداء في التلال والوديان .

وعندئذ ومن اعماق هذه الوديان ، يمكن سماع فكرة جديدة من خلال سيمفونية هذه الضوضاء .

اصوات آلاف الاقدام تدوس فوق الاحجار .. اصوات لا تنتهي لجرجرة عربات نقل البضائع وهي تحدث صريرا .

اصوات مختلطة لوقع حوافر الجياد وصرير عجلات نقل البضائع .

.. ودمدمات الحشود غير المحدودة .

.. وتظهر اولى العربات بالقرب من الحصن . رجل ذو خلقة متوحشة يقتلع بعض الزهور من جذورها ويرشق صارى خيمته الحاد في الارض .

صوت الموكب القادم يرتفع مقتربا .
ستر يجلس على احد التلال .
كلبه العجوز يجلس امامه .
الاصوات تقترب اكثر ـ فمن الممكن تمييز اصوات آدمية بينها .
اصوات تنبىء عن المسافات البعيدة التي اتوا منها .. وسيتحقق ستر من انه ليس لهذا الفيضان البشري من نهاية .
ومن بين هذه الاصوات يمكن سماع قرعات الفؤوس واشجار تهوى .. وصفير المناشير .. وتهشيم الاشجار .
الخنازير تصرخ .. والبط المفزوع ، يزعق بجنون اذ يتبعه الغزاة .
ستر يبدو منزعجا من هذه الاصوات .. اصوات المعاول ترتفع اكثر ، والآن صوت الحجر يقرع الجو .. الاحجار التي تنتزع من جوف النهر ، الاحجار التي تطمر الحقول الخصيبة . الاحجار تتراكم لتصبح جبالا تمحو كل معالم الخصوبة التي كانت تسبق هذه السيمفونية الرهيبة من الاصوات .
ظلام وفرقعة نار صغيرة تضيء وجه ستر الصامت . اصوات التدمير تتضخم بنسب هائلة .
ستر في حالة تمزق من الضياع .
المناشير تستمر في العواء .. والفؤوس في التقطيع .. والاشجار في السقوط .
والمعاول تدق فوق الاشجار .. الحفارون بحثا عن الذهب يلعنون وهم في حمى بحثهم .
هذه الاشياء تصيب ستر بالجنون ..
يجد الملاذ في ظلمة الغابة ...

# ٦ — التخطيط الاولى ..
# لفيلم كيف تعيش المكسيك !

هذه المسودة غير الكاملة لتخطيط الفيلم ، كتبها ايزنشتاين وارسلها الى أبتون سنكلير قبل البدء في انتاج « **كيف تعيش المكسيك** » . وهي الان ضمن مجموعة ايزنشتاين المودعة في متحف مكتبة الفن الحديث . قارن بالجزء ٣٩ من ( قائمة باعمال أيزنشتاين) تخطيط مبدئي « للصورة المكسيكية » .

هل تعرف ما هو السيراب ؟.. السيراب هو نوع من الشال المخطط الذي ترتديه جماعات الهنود المكسيكيين ، وجماعات الشارو ، بل يرتديه كل المكسيكيين . ويمكن ان يعتبر السيراب رمزا للمكسيك . فالثقافات تتباين بشدة وتختلف الوانها ،بنفس الطريقة التي تتوالى بها الواحدة تلو الاخرى ، ومع ذلك فهي موجودة منذ قرون مضت ولا توجد فكرة محبوكة او قصة كلية يمكن ان تتناول هذا السيراب بالتفسير ، دون ان يتضح زيفها وافتعالها . ولقد اخترنا التجاوز المتباين غير المترابط لالوان السيراب الصارخة كفكرة أساسية للتناقض في فيلمنا : ست حوادث تتعاقب الواحدة تلو الاخرى ، مختلفة الانواع ، مختلفة الناس ، مختلفة الحيوانات .. والاشجار والازهار . لكنها مع ذلك تترابط معا ، عن طريق

وحدة النسيج .. تقدم تكوينا ايقاعيا وموسيقيا وايضاحا لطبيعة الروح والشخصية المكسيكية .

الموت .. وجماجم بشرية .. وجماجم من احجار . آلهة الازتك (١) المخيفة وآلهة يوكاتان (٢) المفزعة .. وماكيير .. اهرامات .. عالم ، كان له وجود ، يوما ما ، لكنه الان لا شيء. صفوف لا تنتهي من الاحجار والاعمدة . ووجوه .. وجوه من احجار .. ووجوه من لحم بشري. الانسان الذي يعيش في يوكاتان الان ، هو نفس الانسان الذي عاش منذ آلاف السنين .. دون حراك .. دون أن يتبدل .. ابدي . والحكمة المكسيكية العظيمة ، المتعلقة بالموت ، وحدة الموت والحياة . وفاة انسان وميلاد انسان آخر . الدورة الابدية . وحكمة المكسيك التي تحتفظ بعظمتها : التمتع بهذه الدورة الابدية . يوم الموت في المكسيك . يوم من أروع أيام المرح والفكاهة . اليوم الذي تعلق فيه المكسيك غضبتها على الموت وتسخر منه، فما الموت الا خطوة الى جيل جديد من الحياة .. لماذا اذا نخافه القبعات تعرض الجماجم التي ترتدي قبعات عالية .. وقبعات من القش . وقطع الحلوى على شكل جماجم .. واكفان من سكريات وحلوى . تزور الجماعات المقابر ، مصطحبة طعاما معها للموتى . جماعات تلعب وتغني فوق القبور. وطعام الموتى يلتهمه الاحياء .. وترتفع اصوات الشراب والغناء . ويحتوي المساء ، يوم الوفاة ، يوم الوفاة ذلك اليوم الذي يصبح يوم ميلاد حيوات جديدة ، وقادمين جدد . ومن اسفل الجمجمة المرعبة للموت القبيح ، وسط الحفلة التنكرية ، ومهرجان الموت، ذو المظاهر الممعنة في الغرابة .. يظهر وجه مبتسم لطفل حديث الولادة يؤكد القانون الازلي: الفناء يتبع الحياة، والحياة تتبع الفناء.

---

(١) آزتك : Aztec قبيلة بهذا الاسم حكمت المكسيك قبل ان يفتحها الاسبان عام ١٥١٩ ( المعرب ) .

(٢) يوكاتان : Yucatan : شبه جزيرة بين خليج المكسيك وجزر الانتيل ( بين امريكا الجنوبية والشمالية ) ، وكانت قديما مركزا لحضارة شعب المايا .

( المعرب )

الحياة ... المناطق الناعسة الندبة الموحلة . الافرع الثقيلة لاشجار الفاكهة . المياه الحالمة ، والجفون الناعسة للعذراوات .. امهات المستقبل . للامهات المرتقبات .. كملكة النحل ، الام التي تحكم في تيهانتيبيك (١) . لقد ظل باقيا النظام العشائري الاموي ، مئات السنين ، حتى يومنا هذا . وافرع الاشجار الغريبة تشبه الثعابين . وكالثعابين .. موجات الشعر السوداء الكثيفة حول العينين الواسعتين الناعستين للانثى التي تنتظر الذكر . فالنشاط هو ذلك الجانب الذي تتسم به المرأة في ال « تيهو نتيبيك » ومنذ الايام الاولى للطفولة تبدأ المرأة بناء خلية جديدة لعائلة جديدة . تنسج .. تقطع الثمار .. تبيع .. تنتظر الساعات والساعات في السوق . السوق المتدفق البطيء الحركة في مدينة « تيهو نتيبيك ». يوما تلو يوم . درهم فوق درهم . حتى ينوء عنق العذراء تحت ثقل السلسلة الذهبية . سلسلة ذهبية ذات دلايات من عملات نقدية ذهبية .. نقود الولايات ، نقود جواتيمالا .. نقود عليها النسر المكسيكي .. بائنة وبنك .. ثروة ، وحرية .. منزل جديد زفاف . ويسمى الزواج في الاسبانية «كازامينتو» باعلى معانيه البيولوجية .. ميلاد كازا جديدة .. منزل جديد .. اسرة جديدة . من خلال مهرجانات الرقص والغناء الرائعة . مع احياء معظم العادات القديمة مثل ، وشم الوجه باللون الاحمر الذي يستخدمه قاطنو المستعمرات ـــ تذكارا للغزاة الاسبان الذين كانوا يشمون الماشية والهنود .. الرقصات بالملابس القديمة ، التقليدية المذهبة .. والحريرية المطرزة ، تعقب ذلك قصة حب المرأة الشابة . وكما تقضي العادات والطقوس فان تتحول من الحب الى الزفاف . ومن رقصة الزفاف ( ساندونجا ) الى المنزل الجديد السعيد الذي تظلله اشجار الصنوبر . المنزل الجديد الذي « يغطيه من اعلى الوييبل » الذي بلون الثلج الابيض ، وهو غطاء الرأس الذي يشبه الجبل والذي ترتديه الام المنتصرة والزوجة .

---

تيهو نتيبيك : مدينة في المكسيك على البرزخ الفاصل ما بين خليج المكسيك والمحيط الهادي ( المعرب ) .

الصفـــاء الثلجـــي .

الثلجي مثل ال « يويوكا تيتل » (٢) رمادي الشعر .

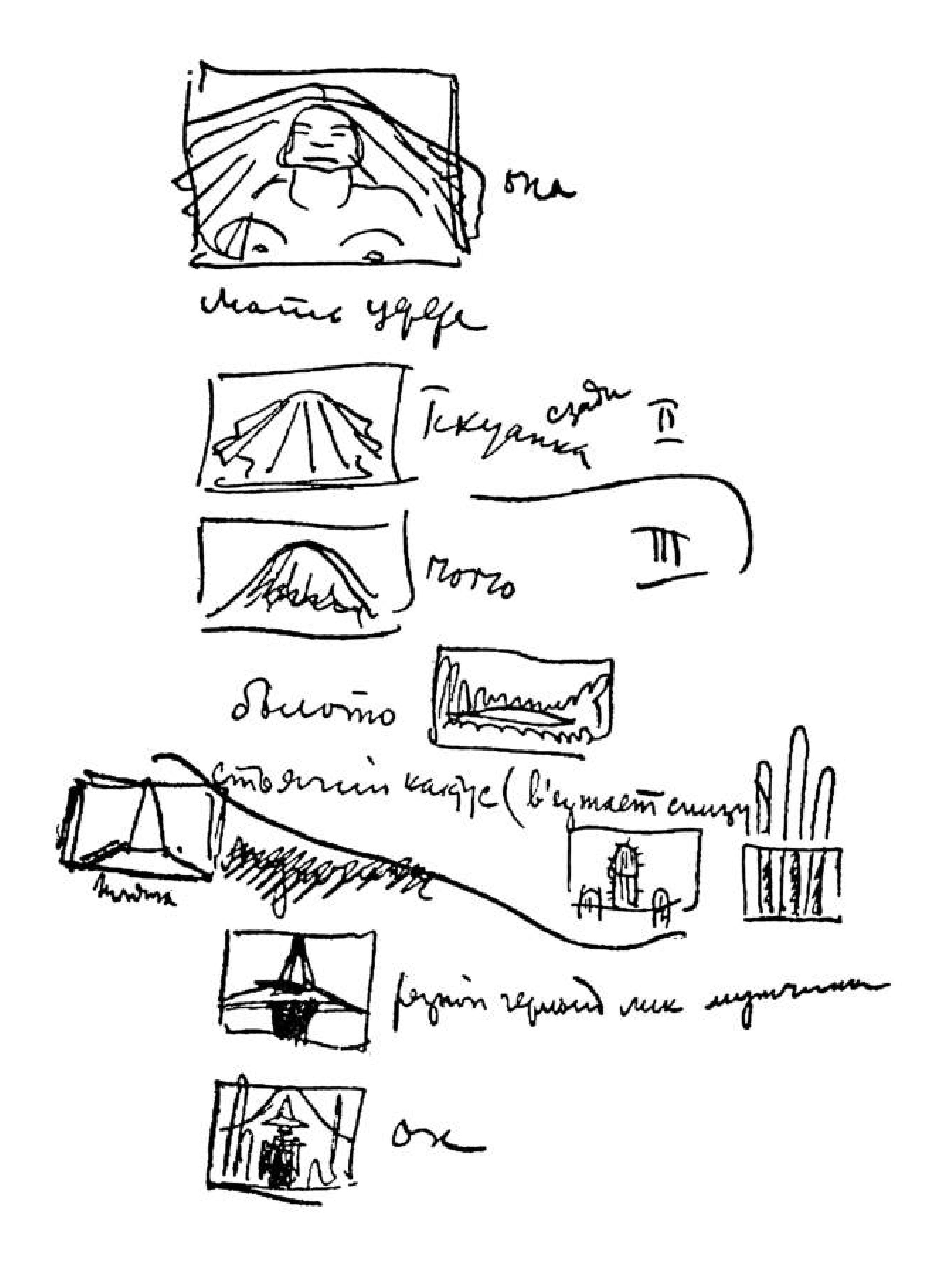
لكن النباتات تحت اقدامه خشبة قاسية شوكية . قاسيـــة خشنة عنيفة مثل قبيلة ، سيادة الرجل ، « الشاروز » .. والزراع ورعاة البقر المكسيكيين ، وال « هاسندادوز » الذين يعيشـــون وسطها . حقول الماجوي اللانهائية .. الذي هو الصبار ذو الاوراق المحددة الوخازة . أوراق من خلالها يتمكـــن ( الانديز ) الهنـــدي المكسيكي من امتصاص عصارة قلب الارض بمجهود لا يتوقف .. ال « اجيوميل » الذي في حلاوة العسل ، والذي يمكن استخراج « البلك » (١) منه .. يخلص من الاحزان .. البراندي المكسيكي الذي يبعد عن الاحزان . وليس هناك شيء من حلاوة ال « اجيوميل في أل » هاسندارو » الطويل الباري العظام ، ولا في حراسه ، ولا في ال « دوموس » الكبار .. وينثني ظهر الانديد ، وحماره الصغير الذي يعمل طوال النهار في نقل احمال الاجيوميل الثمين من الحقول المترامية الى المزرعة التي تشبه القلعة . انها أيـــام « دياز » (٢) ( قبل ثورة ١٩١٠ — التي غيرت تاما الاحوال المعيشية للانديد . ونحن نشير الى حالة العبودية التامة التي كان يعيش فيها ما بـــين ١٩٠٥ — ١٩٠٦ لكي نوضح لماذا كان هناك « اضطرابات » ثورية في المكسيك . انهم يعيشون في القرن العشرين ، لكنهـــم يتبعـــون للعصور الوسطى ، في اساليبهم وعاداتهم .. حق مالك الارض لدى زوجات من يعملون على ارضه . واول صراع في قبيلة سيادة

---

(٢) بركان مكسيكي .

(١) البلك Pulque : مشروب مكسيكي خمري اللون يصنع من تخمير انواع عصارات الصبار الاميركي السابق ذكر ( الماجوي ) والبراندي البلك هو مشـــروب كحولي يتكون من هذه العصارات ( المغرب ) .

(٢) Diaz : جنرال عسكري ورجل سياسة مكسيكي ( ١٨٣٠ — ١٩١٥ ) رئيس جمهورية المكسيك ( ١٨٨٤ — ١٩١١ ) اتبع سياسة المصالحة بين الاحزاب — قامت ثورة قلبته عام ١٩١١ ( المغرب ) .




**تعليق على الصورة : صورة تخطيطية**

صورة طبق الاصل من عملية التقطيع الى لقطات خاصة ضمن عملية الاعــداد التي قام بها ايزنشتاين للسيناريو التنفيذي لفيلم كيف تعيش المكسيك . وهــذه الصفحة من الاسكتشات تعتبر تطورا للفترة الانتقالية المذكورة في صفحة ١٨١ مــن فخامة ال « يتهو نيتبيك » التي تسودها المرأة الام الى المنظر الخلوي الخشن وتسلط الذكر على السهل اسفل مرتفع ال « بوبوكاتيبيتل » .

الرجل . المرأة واحدة . زواج الهاسيندا انديد . امرأة واحــدة ، والقبيلة من حولها . حق الاقطاعي ، انفجار موجــه الاعتراض وقسوة القمع . وتعيد الظلال المتعلقة لجماعات الانديد شكل المثلث الخالد « تيو تيهوكان » وهرم الشمس ، الكبير ، يربض بالقــرب من مدينة المكسيك ، في انتظار ايام افضل .. ايام ( أوبريمون ) ..

والانديد يبدون ضابطين كراهيتهم تحت وجوه وثنية من نمور وثعابين حجرية كان يعبدها أسلافهم ال « آزتك » .

( يجب الاشارة الى انه قد حدث اختلاف كبير بالنسبة للنحت ال « يوكاثاني » والناس والابنية ، قياسا عــلى الجزء الاول مــن حياتهم .. واختلاف كامل في التناول والمعالجة ) .

ولكن الضحكة الغريبة البادية على الرؤوس الحجرية ، تغدو اكثر غرابة في وجوه ال « بنياتا » الكرتونية لدى الكريسماس . ثم تصبح شهوانية في ابتسامات المعاناة للقديسين الكاثوليك علــى اختلافهم . تماثيل القديسين التي كانت تستقر في المعابد الوثنية . تنزف وتتلوى مثل التضحيات الانسانية الي قدمت على رأس هذه الاهرامات . هنا مثل الزهور المستوردة الشاحبة، تزدهر الكاثوليكية المحددة الساخنة التي احضرتها الكورتس (١) الكاثوليكية والوثنية. عذراء جيود العرب(٢) التي كانت طقوس العبادة تقدم لها علــى شكل رقصات وحشية ومصارعة الثيران الدامية ، يقدمها مصففــو الشعور العالية الهنود والحلاقون الاسبان . تقــدم عــلى شكل استنزاف الساعات الطوال في الرقص تحت اشعة الشمس فــي وسط الاتربة ، بالزحف على الركبتين لاميــال من اجل التوبــة ، ( والباليهات ) الذهبية لمصارعة الثيران .

---

(١) Cortes : الجمعيات التشريعية عند الاسبان والبرتغال .. مهمتهــا مناقشة القوانين والتصويت على الضرائب ( المعرب ) .

(٢) Guadalupe : سلسلة جبال في اسبانيا ( المعرب ) .

## ٧ ــ قناة فرغانا .. ( البوبينة الاولى )

أعد ايزنشتاين سيناريو التنفيذ هذا ، من خلال معالجة قام بها بيوتر بافلنكو مع ايزنشتاين .. وهذه هي المسودة الاولى لذلك السيناريو الذي لم يتم انتاجه كفيلم ، وهو مؤرخ في الواحد ، والثاني والثالث من أغسطس ١٩٣٩ . ومن بين الـ ٦٥٧ ايضاحا للقطات، والتي تم نشرها ، فان الـ ١٤٥ الاولى منها هي التي أعيد تقديمها وحدها في الجزء الوارد فيما يلي ، مكونة ، دخول من القرن الرابع عشر ، الى الدراما الحديثة التي تطلبتها أوزبكستان السوفياتية كاصلاح لصحرائها القاحلة . وسنجد تاميرلان في الفيلم أشبه بأدولف هتلر منه بشخصية البطل في تراجيديا مارلو .

١ ــ (ل . م) المغني توختاسين يغني ، محملقا في الصحراء ...
٢ ــ ( ل . م ) ... يغني أغنية عن الارض المزهرة ، كما كان معروفا يوما عن أراضي ( خاريزم ) القديمة ...
٣ ــ ( ل . ع ) قبل أن ينشر توختاسين ، في أغنيته ، الصحراء اللانهائية ...
٤ ــ ( ل . ع ) الرمال اللامحدودة للصحراء ... ، مع كلمات الاغنية ، تتلاشى لتصبح ...
٤ أ ــ ( ل . ك ) ... نسمة من عبير ايكة مزهرة رقيقة ...
٥ ــ ( ل . م ) ... محاطة بصغار الاشجار ، مقلمة مزهرة ...

٦ — ( ل . ع ) وها هي امامنا واحة ظليلة تكشفت بكافة جنباتها . . .
٧ — ( ل . م ) . . . تنعكس أشجارها على بحيرة صناعية عريضة . . .
٨ — ( ل . ك ) . . . مجرى مائي يصب في البحيرة . . .
٩ — ( ل . ع ) . . . قنوات الري تمتلىء من البحيرة ، تحمل المياه بعيدا خلال شبكة من جداول صغيرة .
١٠ — (ل . ع) الجداول الفضية المتداخلة تروي الحقول الخصبة .
١١ — ( ل . ع ) نرى ، مرة ثانية ، المجرى المائي متدفقا في البحيرة، وفي هذه المرة نرى الانعكاس المقلوب لقبة زرقاء سماوية .
١٢ — ( ل . ع ) تعكس البحيرة قباب الجامع .. الكنيسة .. الاكاديمية . . . وتوختاسين يغني أغنية عن مدينة أورجانج العظيمة ، التي فاق جمالها كل بلدان آسيا ، والتي كان ثراؤها لا يحصى .
١٣ — ( ل . م ) الجداول الفضية المتشابكة تتحلل وتذوب في شكل جديد ، الزخرفة العربية المعقدة التركيب للقرميد المزركش على واجهة ذلك الجامع البديع ، وامامنا . .
١٤ — ( ل . ع ) الميدان في المدينة القديمة ذات الثراء — يموج بحركة متعددة الالوان . . .
١٥ — ( ل . ع ) تنصب المياه من الخزانات الكبيرة ، حيث تتلقاها الجرار . . .
١٦ — ( ل . م ) ومن هذه الجرار تنصب المياه في أوعية كبيرة . . .
١٧ — ( ل . ع ) أفواج من الناس تنصب فوق الدرج التذكاري للمدينة القديمة . . .
١٨ — ( ل . م ) تنتشر عبر الفضاء القباب الشاحبة الزرقاء ، قباب الاكاديمية .. الجامع .. الكنيسة . . .
١٩ — ( ل . م ) الشوارع المبلطة البراقة تحدد خطوطها الكنائس الفخمة . وجموع الناس في اردية ثمينة ، تتحرك في ايقاع خلال الشوارع .
٢٠ — ( ل . م ) البراقع البيضاء والسوداء تتحرك ، وسط هذا الحشد .. حاملو المياه يتحركون في تثاقل .. ينابيع المياه التي يتطاير رذاذها في وداعة . .

٢١ — ( ل . م ) جدول فضي يجري الى البركة المستطيلة التي تختفي داخل فناء الجامع العظيم .

٢٢ — ( ل . ع ) فناء الجامع يمتلىء بالمصلين الذين يرتدون العمامات البيضاء ، وبالتدريج يملؤون المكان كله بأجسادهم التي تغطيها ثياب شرقية ثمينة .. يسجدون .

٢٣ — ( ل . م ) المصلون .. الساجدون .. يرتدون عباءات حريرية فضفاضة ..

٢٤ — ( ل . ع ) بايقاع تؤدى الصلوات في فناء الجامع .. النغم الحزين لأغنية توختاسين يتخذ تحولا غير متوقع ، اذ يصبح حادا ، وكأنما قد سمعوه هم أيضا ، المئات من المتضرعين في الفناء المتسع يمدون أيديهم تجاه الجامع .

٢٥ — ( ل . ع ) ترتفع في السماء مئذنة الجامع الثقيلة . تنساب آلة التصوير مع لحن الاغنية مع هذا البناء الشامخ من أسفل الى أعلى .

٢٦ — (ل . ع) توختاسين يبدأ اغنية من جديد . يغني الان اغنية عن تاميرلان ، ذلك المقاتل الرهيب ، تاميرلان الذي ظلت مدينة أورجانج واقعة في قبضة حصاره زمنا طويلا ..

٢٧ — ( ل . ع ) كلمات الاغنية تحلق فوق الخيام السوداء لمخيم تاميرلان ، حيث يمكن من رؤية أورجانج من بعيد .

٢٨ — ( ل . ع ) البيارق السوداء والبيضاء ترغرف فوق الخيام المطوقة برماح عمودية ، تعلوها رؤوس المقهورين . وأمام مارشنالاته الراكبين ، وخلفية من الخيام والجيش يقف ، هو من يعرج .. الرجل الحديدي .

٢٩ — ( ل . م ) تاميرلان ..

٣٠ — ( ل . ك ) ... وقد ضيق عينيه ، يمر بيده على لحيته غير الكثيفة الشعر . ليس هو بالطويل ، وهو نحيل .. يكاد يكون واهنا في مظهره . في ردائه البسيط وغطاء رأسه الاسود الصافي ، ومنديله الشعبي مثبت في منطقته ، يبدو رجلا عاديا للغاية .

٣١ — ( ل . ع ) يتحول تجاه أورجانج البعيدة ، وكالجدران المخيفة

يقف جيش تاميرلان .

٣٢ ــ ( ل. م ) دون أن ينظر الى ضباطه المنتصبين ، صغارا أو كبارا ، أخذ تاميرلان في هدوء يتحدث :

« الماء هو مصدر قوة تلك المدينة »

وبعد دقيقة من الصمت يضيف :

« أبعدوا الماء عن أورجانج ... »

دون توقف في الصوت ، نسمع قرقعات السياط في الهواء ...

٣٣ ــ ( ل. م ) يقف تاميرلان ، محاط بضباطه . ضربات السياط تصرخ مجلجلة في الفضاء . ريح تهز الخيام .

٣٤ ــ ( ل. ع ) السرادق الخاص بتاميرلان يظهر من بعيد . مقدمة المنظر ممتلئة بعمال يركضون نصف عرايا حاملين المعاول والمجارف .. يستحثهم ، الى الامام ، جنود تاميرلان ، يفرقون بسياطهم الطويلة ..

٣٥ ــ ( ل. م ) وجوه الحفارين المرتعدة تمر أمام الكاميرا ..

٣٦ ــ ( ل. ع ) الظهور المتزاحمة المطأطئة للعبيد الراكضين . سوط طويل يلهبهم مستحثا اياهم الى الامام .

٣٧ ــ ( ل. م) يستمر المغني توختاسين في اغنيته الحزينة . يغني عن هم وحرمان مدينة أورجانج التي حاصرها تاميرلان ... يستمر في أغنيته ...

٣٨ ــ ( ظهور تدريجي ) ... المياه تسيل من القنوات ...

٣٩ ــ ( ل. م ) ... البحيرة المفرغة ...

٤٠ ــ ( ل. ك ) ... سطح البحيرة المتجعد ...

٤١ ــ ( ل. ع ) حائط القلعة النصف مهدوم متناثر مع أجساد المدافعين عن المدينة موتى من العطش . الاسرى ، بالكاد يسحبون أنفسهم وقوالب القرميد فوقظهورهم لاصلاح الفجوات الضخمة في الحائط .

٤٢ ــ ( ل. م ) قرب المياه الفارغة مبعثرة فوق الارض بجوار الحائط . أحد الرجال وقد انتابه الخبل من العطش، يبحث عبثا عن قطرة ماء فيها ..

٤٣ ــ ( ل. ع ) شارع في المدينة ، تتكدس فيه عاليا الجثث . الاسرى يحملون الكتل الخشبية مارين بالشارع . أحد

الحمالين تهن قبضته ــ ويهوي .

٤٤ ــ ( ل . م ) حفر مليئة بالجير الجاف . يقف حولها البناؤون الحائرون بأيد متدلية عاجزة ــ ليس هناك ما يخلط مع ( المونة ) . في الخلفية عبيد يلقون بالكتل الخشبية خلف الحائط المهدم .

٤٥ ــ ( ل . م ) الضباط والبناؤون . ومن بينهم بناء طويل .. رئيسهم ..

٤٦ ــ ( ل . ك ) يده السمراء الطويلة تغترف مليء اليد من الجير التراب يقول : « ليس هناك ما نخلط به ( المونة ) ! »

٤٧ ــ ( ل . م ) المحاربون الجرحى يرقدون وهم يموتون في فناء الجامع .

٤٨ ــ ( ل . م ) حشد صامت من الامهات في ركن آخر من الجامع .

٤٩ ــ ( ل . م ) حشد من الاسرى الموثقين بالقرب من طريق الجامع المسقوف .

٥٠ ــ ( ل . ك ) ... الاسرى يموتون من العطش ...

٥١ ــ ( ل . ك ) ... الوجوه المقطبة للأسرى المنغوليين ...

٥٢ ــ ( ل . ع ) تحت أحد الاقواس العالية بالجامع يمكن رؤية ظل جاث للامير خارزم ــ يصلي .

٥٣ ــ ( ل . م ) حديث السن ، جميل الطلعة ، فاتر الهمة ، يرتدي ثيابه الملكية ، الذهبية ، الامير خارزم يركع على سجادته الملكية . الضارعين المسنين يتقدمون نحوه في خشوع . أحد الضباط يقترب من الامير ، وينحني ويهمس قائلا : « سيدي الامير ــ لا يوجد ماء نخلط به ( المونة ) » .

٥٤ ــ ( ل . م ) وجه أحد المحاربين وهو يجري داخل الاطار صائحا :
« سيدي الامير ــ لا يوجد ماء ! »
ويسقط عند أقدام سيده

٥٥ ــ ( ل . م ) الامهات ، في سعار ، يصحن :
« أيها الامير ــ ليس هناك ماء ! »

٥٦ ــ ( ل . م ) « ماء ! ماء ! تأوهات الجرحى » .

٥٧ ــ ( ل . م ) « ماء ! ماء ! ماء ! » أصوات مختلفة تردد هذه الصيحة خلال الميدان .

٥٨ — ( ل . م ) « ماء ! ماء ! » جماعة الاسرى تجاهد بمشقة للاتجاه نحو الامير .
٥٩ — (ل . م) الامير ينظر تجاه الاسرى . الضابط يكرر :
« ليس هناك ماء نخلط به ( المونة ) ! ماذا نفعل ؟ »
الصيحة ترتفع من الميدان :
« ماء ! ماء ! »
٦٠ — ( ل . ك ) الامير يأمر في ايجاز شديد :
« أخلط ( المونة ) بدمائهم » .
٦١ — ( ل . م ) في خوف قاتل ينكمش الاسرى مبتعدين عن القوس الذي يظهر فيه الامير . الجنود يلقون بأنفسهم فوق الاسرى .
٦٢ — ( ل . م ) جنود الامير يقبضون على الاسرى .
٦٣ — ( ل . م ) ينحني الامير مرة أخرى على سجادته مستمرا في صلواته .
٦٤ — ( ل . ك ) السيوف العربية المحدودبة تومض خلال الاطار .
٦٥ — (ل . ك) سكين مقوس يومض خلال الاطار .
٦٦ — ( ل . ك ) عنق أسير ممدودة . .
٦٧ — ( ل . ك ) دم يتقطر في قصعة . . .
٦٨ — ( ل . ك ) دم يتقطر في قصعة . .
٦٩ — ( ل . م ) صف من أسرى مقيدين يسحبون خلال الاطار .
٧٠ — ( ل . ك ) كومة من الجير ومزراب فارغ يعلوها .
٧١ — ( ل . م ) مساجين يدفعون الى ركنهم . . .
٧٢ — ( ل . ك ) جندي ( خارج الكادر ) يلوح بسيفه . . .
٧٣ — ( ل . ك ) حفر جير . يندفع خلال المزراب سائل أسود غليظ . . .
٧٤ — ( ل . ك ) الايدي النهمة تخلط في سرعة المونة الداكنة . .
٧٥ — ( ل . م ) الكتل الخشبية والاحجار تملأ بسرعة مؤخرة الحائط .
٧٦ — ( ل . ع ) بمجهود أخير ، يستصلح المحاصرون ، محمومون حائط القلعة . . فجأة من بعيد يسمع زئير العدو . . البناءون ، معدومي الحس ، يلقون بأنفسهم على الحائط ليحموا مدينتهم . .
٧٧ — ( ل . ع ) حشود الناس تجري في رعب صاعدة الدرج

الفسيح . زئير العدو يقترب
٧٨ — ( ل. ع ) فناء الجامع العظيم . الخائفون يتجمعون معا . الزئير يصبح أكثر قربا .
٧٩ — ( ل. م ) ينهض الامير من على ركبتيه . يزدحم الناس حوله .
٨٠ — (ل. ع ) يترنح إخر المدافعين عن المدينة من على حوائط القلعة .
٨١ — ( ل. ع ) تأتي من الصحراء سحابة سوداء هي جيش تاميرلان المهاجم .
٨١ أ — ( ل. ع ) جماعات جيش تاميرلان تمر راكبة عبر السهول .
٨١ ب — ( ل. ع ) تحت حوائط أورجانج يسير جيش تاميرلان .
٨٢ — ( ل. ع ) مع خلفية من جنوده المهاجمين — الشبح الاعرج لتاميرلان .
٨٣ — ( ل. ك ) عيناه تتأرجحان . تتلاعب على شفتيه النحيلتين ابتسامة .
٨٤ — ( ل. م ) أولئك الذين بالقرب منه ينظرون اليه مرتجفين .
٨٥ — ( ل. ك ) تتأجج عينا تاميرلان بشعلة مرح . يصيح عاليا :
« ذلك الذي يتحكم في المياه ، بيده القوة ! »
٨٦ — ( ل. ع ) حشود جديدة تدور أسفل حوائط القلعة .
٨٧ — ( ل. م ) المدافعون الواهنون يتقهقرون عن الحوائط .
٨٨ — (ل. ع ) في بطء يتراجعون بعيدا عن العدو غير المرئي ، يعبر المدافعون الميدان . . .
٨٩ — ( ل. ع ) . . . ويجرون نحو الجامع ، ينثرون القتلى تحت أقدامهم ( تستعرض الكاميرا رأسيا المئذنة ) الزئير الآتي من بعيد . . زئير العدو المنتصر .
٩٠ — ( ل. م ) على منصة المئذنة يتكيء الامير على حامل سيفه ، ينظر متصفحا مشهد مصرع المدينة .
٩١ — ( ل. ع ) من أعلى يمكن رؤية فناء الجامع ممتلىء بالقتلى . مجموعة من الناس ينشرون أسلحتهم عند رؤية الامير ويسألونه ارواء ظمئهم .
٩٢ — ( ل. م ) ميدان المدينة ممتلىء بجثث القتلى . في وسط الميدان هيكل انسان واحد يحبو بمشقة ناهضتا صائحا :
« مـــاء ! »

٩٣ — ( ل . م ) يتكلم الامير متحولا ببطء الى حامل سيفه وكأنما يجيب على الرجل الذي يموت : « الماء — هو الدم ».
حارس شناب يموت على الدرج الآتي من المنصة .
ينزل الامير درجات المئذنة دون أن ينظر اليه .
٩٤ — ( ل . ع ) جنود تاميرلان مندفعون خلال مؤخرة السور الى المدينة ، ملحقين التلف بكل ما يصادفونه .
٩٥ — ( ل . م ) المدافعون معلقون على عرض الحائط ، موتى من العطش ...
٩٦ — ( ل . ع ) الآخرون الذين قتلهم العطش مبعثرون فوق مجموعة درجات السلم العريضة ...
٩٧ — ( ل . م ) البحيرة الجافة ، على قاعها مزيد من الاجساد ...
٩٨ — ( ل . م ) عدد آخر من القتلى — الى جوار أوعية المياه الفارغة ...
٩٩ — ( ل . م ) الموتى — الى جوار قرب المياه المنكمشة المتجعدة .
١٠٠ — ( ل . م ) وسط الحلي والاحجار النفيسة يرقد أحد التجار ، ميتا من العطش ...
١٠١ — ( ل . م ) في حجرة نصف مظلمة من الاكاديمية القديمة ، مات عالم مسن — يشبه المومياء ..
١٠٢ — ( ل . ع ) زوجات الامير السجينات يمتن في بيت الحريم كما يموت السجان سجين قفص بهيج . للحجرات أبواب من الخشب النادر ونوافذ من خشب الميكا .
١٠٣ — (ل . م ) بلا حراك ترقدن عرايا او في اردية فخمة رائعة ، فوق البسط ومتكئات ..
١٠٤ — ( ل . م ) عند حافة حوض غائر جاف ، زوجة شابة من زوجات الامير تموت من العطش ، وعلى قاع الحوض توجد بعض الاسماك الميتة .
وفوق كل هذه الصور من الموت تمتد موسيقى الزئير وأصوات القصف
١٠٥ — ( ل . ك ) اثنتان من زوجات الامير متن كل بين ذراعي الاخرى !
١٠٦ — ( ل . م ) في أعماق الصالة الكبيرة لجناح الحريم يجلس الامير .
١٠٧ — ( ل . م ) يحلق الامير أمامه ، هامسا :

« ان الذي يتحكم في الماء .. هو المنتصر ... »
يموت

١٠٨ — ( ل. ع ) يعدو جنود تاميرلان في ميدان أورجانج .

١٠٩ — ( ل. ع ) يشقون طريقهم الى أعلى الدرج المتسع .. تصاحب ركضهم الى أعلى موسيقى الهجوم ..

١١٠ — ( ل. ع ) مجموعة من بقايا المدافعين معا وبناء عجوز يختفون عند رأس أحد الشوارع .. على بعد نرى جماعة متقدمة من الغزاة . نسمع موسيقى أغنية توختاسين ( لكن بدون كلمات ) .

١١١ — ( ل. م ) مجموعة من البنائين تغوص خلال الفجوة التي بالحائط .

١١٢ — ( ل. م ) ... يجرون في ظلال المقابر الكتوم .. يراوغون عبر المقابر العتيقة للمؤمنين .

١١٣ — ( ل. ع ) تحول عن مدينة أورجانج النهر الذي حفظ الحياة للمدينة ذات مرة ، ويندفع هائجا خلال أسوار قناة مؤقتة ، يحرسها ديدبانات تاميرلان .. وعلى البعد يدخل جيشه المدينة .

١١٤ — ( ل. م ) الماء تحت حراسة ديدبانات تاميرلان ..

١١٥ — ( ل. م ) من الظلال تلقي مجموعة من البنائين أنفسهم على الحراس ...

١١٦ — ( ل. ع ) جيش تاميرلان يمر عبر بوابة المدينة المهزومة . أفيال المعارك تتحرك في منتصف الزحام .

١١٧ — ( ل. ع ) يدخل تاميرلان الساحة المنهزمة محاطا بالاتباع .. عليهم غبرة ..

١١٨ — ( ل. م ) بعد أن تخطوا الحراس دون أن يصيبهم أذى ، نرى البنائين يحطمون جدران القناة ..

١١٩ — ( ل. ع ) تندفع المياه خلال الفجوة ، التي سرعان ما تتسع .. وتتداعى جدران القناة بأكملها ، ويندفع النهر ويغمر الرمال .

١٢٠ — ( ل. ك ) يصيح البناءون اذ تغمرهم هم أنفسهم مياه النهر المهدومة ، النهر الذي تحرر وانطلق ..
« لذا هاكم مياهنا ، التي أخذتموها منا ! »

١٢١ — ( ل . ع ) سيول المياه الجارفة العنيفة تندفع نحو جيش تاميرلان ، وما زالت تندفع خلال بوابة المدينة ..
١٢٢ — ( ل . م ) حشد الجنود المتربين تكتسحهم المياه المندفعة ...
١٢٣ — ( ل . م ) المياه تلطم الفرسان ، وترتفع فوقهم ...
١٢٤ — ( ل . م ) السيول الجارفة المروعة تطوق الجمال ، الرجال ، السرادقات ..
١٢٥ — ( ل . ع ) وسط الهلع الذي لا يمكن ضبطه ، يحارب الجيش ضد المياه ...
١٢٦ — ( ل . م ) ينجرفون جميعا بعيدا في الفيضان القوي ...
١٢٧ — ( ل . م ) ... للمياه الآخذة في الارتفاع
١٢٨ — (ل . م) تاميرلان — محاطا بضباطه — يتحدث :
مضمون حديثه انه ليست هناك قوة أعظم من قوى الطبيعة ... عندما يحول رأسه ويرى مصير جيشه ، يهرب هو وحاشيته ، رأسه منحن بين كتفيه ...
١٢٩ — ( ل . ع ) جيش تاميرلان يتقهقر في ارتباك وفوضى أمام هجوم المياه ..
١٣٠ — ( ل . ع ) المياه تندفع فوق الصحراء في اتجاه الافق . الناس ، الجياد ، الجمال ، الخراف ، تسبح وتغرق في الفيضان ...
١٣١ — ( ل . م ) أفيلة المعركة تتجمع عن عمد .. الرجال الغرقى يحاولون تسلقها .
١٣٢ — ( ل . ع ) كمية هائلة من المياه تفيض فوق الصحراء . تقطع ضوضاء المياه ضوضاء جديدة وتعلو خلالها .. عواء الريح ... تعلن عن عاصفة رملية مقتربة ...
١٣٣ — ( ل . ع ) العاصفة الرملية تهاجم المياه وهي تعوي وتصفر ...
١٣٤ — ( ل . ع ) جدران المدينة الميتة . وهناك المدافعين القتلى ، يحملقون بلا وجل ، بعيون متسعة ، وكأنما قد ارتسمت على ثغورهم بسمات صغيرة ، تستمع الى صوت الصراع بين المياه والرمال .

١٣٥ ــ ( ل . ع ) الرمال المتطايرة تحجب المياه تدريجيا عن مرأى البصر . . .
١٣٦ ــ ( ل . م ) . . . المياه تغوص في الرمال . . .
١٣٧ ــ ( ل . م ) عندما تتطاير الرمال مع الريح تكون كثبانا عريضة متقوسة . . .
١٣٨ ــ ( ل . ع ) من فوق الكثبان الرملية المتقوسة نستطيع أن نرى على البعد ، المدينة الميتة . . .
١٣٩ ــ (ل . ع) المدينة مدفونة في الرمال . .
١٤٠ ــ ( ل . ع ) الجامع المحطم ، مغمور بالرمال . . .
١٤١ ــ ( ل . ع ) الصحراء اللانهائية . . .
١٤٢ ــ ( ل . م ) . . . الهياكل المتناثرة للناس ، والجياد . . .
١٤٣ ــ ( ل . م ) . . . هياكل الجمال ، نصف مغطاة بقوالب القرميد
١٤٤ ــ ( ل . م ) صندوق مقلوب . . وقطع العملة الذهبية متناثرة . .
١٤٥ ــ ( ل . ك ) قطع العملة الذهبية تنزلق فوق الرمال وتحدث صوتا عاليا غير متوقع . . .

# ٨ ــ قائمة بكتابات ايزنشتاين الممكن الحصول عليها باللغة الانكليزية

القائمة التالية هي محاولة لتفحص ولترتيب كل المقالات التي عليها توقيع ايزنشتاين ، والاحاديث التي نشرت ، والتي ظهرت فيها افكار ايزنشتاين والتي صدرت باللغة الانجليزية . ومن بين هذه نجد علامة ★ أمام كتاباته الاساسية للغاية ، بهدف خدمة هؤلاء ممن يرغبون في استعراض التقدم النظري لايزنشتاين .

## ١٩٢٧

١ ــ حديث ، « أيزنشتاين خالق بوتمكين » ، « اميركان هيبريد » ، ٢٨ يناير ١٩٢٧ .

★ ٢ ــ الافلام الجماهيرية . مجلة ذي نيشن ( الامة ) ( الولايات المتحدة الاميركية ) ٩ نوفمبر ١٩٢٧ وقد ظهرت ترجمة انجليزية اخرى في « النيويورك تايمز » في ٢٥ ديسمبر ١٩٢٧ حيث ترجمت عن « داي ويلتبوخ » ( برلين ) ٦ ديسمبر ١٩٢٧ . كتبها لويس نيشر حول مبادىء الحديث مع ايزنشتاين .

## ١٩٢٨

٣ ــ حديث مع جوزيف دود كرتش « الموسم في موسكو » (٣):

ايزنشتاين ولاناشارسكي « ذي نيشن » ( الولايات المتحدة الاميركية ) ٢٧ يونيو ١٩٢٨ . مجلة « كلوز آب » .

★ ٤ ـ الفيلم الناطق ( بيان مشترك لايزنشتاين ، بودفكن ، الكساندروف ) . اكتوبر ١٩٢٨ ، ظهرت طبعتان سابقتان بالانجليزية مترجمتان عن برلين فوسيش زيتونج ، متضمنتان في رسالة بعث بها وليم ل . ماك فيرسون الى « النيويورك هيرالدتربيون » ، ٢ سبتمبر ١٩٢٨ ، والى « النيويورك تايمز » ، ٧ اكتوبر ١٩٢٨ . نشرت اساسا على انها « بيان » في جريدة « زيزن اسكوستفا » ( لينينغراد ) العدد ٣٢ لعام ١٩٢٨ .

٥ ـ مشهدان من الفيلم السوفياتي « اكتوبر » ( اجزاء من السيناريو ) كتبت بالاشتراك مع ج . الكساندروف . « الديلي ووركر » ( نيويورك ) ٣ نوفمبر ١٩٢٨ .

٦ ـ حديث مع تيودور دريزر في «نظرات دريزر على روسيا»، « ليفر رايت » ١٩٢٨ .

## ١٩٢٩

٧ ـ حديث بين الفريد ريتشمان ، وسيرجي م . ايزنشتاين « ديال » الولايات المتحدة الاميركية ) ابريل ١٩٢٩ . وهو حديث ادلى به .

٨ ـ « اللغة السينمائية الجديدة » . مجلة « كلوز أب » مايو ١٩٢٩ طبعت أساسا كمقدمة للطبعة الروسية لكتاب « الحيل السينمائية » الذي قدمه « جيودوسيبر » ( موسكو ، ١٩٢٩ ) ص ٨ .

٩ ـ « الرجل الذي قدم كارل ماركس على الشاشة » « نيوهيرالد تريبيون » ، ٢٢ ديسمبر ١٩٢٩ ، ترجمة غير كاملة قام بها وليم ل . ماك فيرسون لمقال كتبه ايزنشتاين لمجلة « برلين فوسيش زيتونج » موضوعه ، معالجة سينمائية مخططة لراس المال لماركس .

★ ١٠ ـ « الفيلم السوفياتي » ، في « اصوات اكتوبر » (Voices of October) ، « فانجارد » ( الولايات المتحدة الاميركية ) ١٩٣٠ . مخطوط مؤرخ في ١٩٢٨ . كتب على وجه خاص بغرض المشاركة في مقال جوزيف فريمان عن الافلام السوفيتية في هذا المجلد .

١١ ـ لقاء امستردام ، فيلم م . « ايزنشتاين القادم » . « نيويورك تايمز » ١٦ فبراير ١٩٣٠ ، ترجمة لحديث لصحيفة « هت فولك » بمناسبة رحلة ايزنشتاين الى هولندا لالقاء المحاضرات في قاعة « فيلم ـ ليجا » .

١٢ ـ حديث مع هـ . و . ل . دانا ، « ثورة في عالم المعتقدات » ، ايزنشتاين استاذ الشاشة في روسيا ، يعرض نظرياته . جريدة « بوستن ايفننج ترانسكريبت » ، ١ مارس ١٩٣٠ ، حديث كان قد ادلى به في عام ١٩٢٩ .

★ ١٣ ـ ترجمة غير كاملة للمقدمة الالمانية للمعالجة السينمائية التي قدمها ايزنشتاين لفيلمه « القديم والحديث » ( برلين ١٩٢٩ ) .

١٤ ـ حديث مع مارك سيجال « الفن والتدريب السينمائي » ، ( كلوز أب ) مارس ١٩٣٠ .

١٥ ـ « البعد الرابع » « في الكينو » ، ( كلوز أب ) ، مارس ١٩٣٠ ، مؤرخ ١٩ أغسطس ١٩٢٩ ترجمة د. راي . نشر في الاصل في جريدة « كينو » ( موسكو ) العدد ٣٤ سنة ١٩٢٩ .

★ ١٦ ـ البعد الرابع في « الكينو » ، ( كلوز أب ) ابريل ١٩٣٠ ، مؤرخ موسكو ـ لندن خريف عام ١٩٢٩ ترجمة د. راي .

١٧ ـ تقرير أعده صمويل برودي، «باريس تنصت لايزنشتاين». ( كلوز أب ) . أبريل ١٩٣٠ . ملخص لمحاضرة ايزنشتاين في جامعة السوربون ، بعنوان « مبادىء السينما الروسية الحديثة » ، في ١٧ فبراير ١٩٣٠ . طبع النص الكامل في

( نشرة السينما ) أبريل ١٩٣٠ .

١٨ ـ حديث مع هاري آلان بوتامكن ، ايزنشتاين يوضح بعض الاشياء التي صنعت السينما السوفياتية ) . الديلي ووكر ( نيويورك ) ٢٤ مايو ١٩٣٠ .

١٩ ـ لقاء نيويورك ( ايزنشتاين في اميركا ) جريدة شؤون وانباء السينما ، ٢٧ مايو ١٩٣٠ .

★ ٢٠ ـ ( الاساس السينمائي والثقافة اليابانية ، مع استطراد عن المونتاج واللقطة . « ترانزيشن » ( باريس ، لندن ) العدد ١٩، ربيع ـ صيف ١٩٣٠. ترجمة ايفور مونتاجو، س. س. نولباندوف ، اعيد طباعتها في « السينما التجريبية » العدد الثالث عام ١٩٣٢ . نشرت أساسا كخاتمة بعنوان « خارج الاطار » في بحث لنيكولاي كوفمان « السينما اليابانية » ( موسكو ١٩٢٩ ) .

٢١ ـ ( العمل بدون ممثلين ) ، بحث كتب بالتعاون مع الكساندروف ، « السينما » ، يونيو ١٩٣٠ . ترجمها ايفور مونتاجو ، س.س. نولباندوف .

٢٢ ـ حديث مع مارك سيجال « مستقبل الفيلم » . (كلوز أب)، أغسطس ١٩٣٠

## ١٩٣١

★ ٢٣ ـ الميدان الديناميكي . ( كلوز اب ) ، مارس ـ يونيو ١٩٣١ مقال اعتمد على الحديث الذي القاه ايزنشتاين خلال مناقشة الفيلم ( العريض ) وعلاقته بتكنيك الصور المتحركة وذلك خلال اجتماع نظمته ( شعبة الفنيين ) « باكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة » بالتعاون مع شعب « المخرجين » و « المنتجين » باستديو فوكس هيلز ، هوليوود ، في ١٧ سبتمبر ١٩٣٠ ـ ولقد ظهرت كذلك ترجمة مختصرة لهذا المقال في ( هوند آند هورن) في ابريل ١٩٣١ .

★ ٢٤ ـ « مبادىء شكل الفيلم » . ( كلوز أب ) ستمبر ١٩٣١.

تاريخ كتابتها بزيورخ ٢ نوفمبر ١٩٢٩ ، ترجمها ايفور مونتاجو وأعيد نشرها في « السينما التجريبية » العدد ٤ عام ١٩٣٢ .

٢٥ — ( السينما الثقافية ) . « ليفت » ، خريف ١٩٣١ ، ترجمها عن الالمانية كريستل جانج .

٢٦ — حديث مع موريس هلبرن ، فيلم ايزنشتاين الجديد ، مخرج روسي في المكسيك يعمل في فيلم « كيف تعيش المكسيك ! « نيويورك تايمز » . ٢٩ نوفمبر ١٩٣١ .

٢٧ — فيلم مكسيكي ونظرية ماركسية : اجرته « نيو ريبابليك » ٩ ديسمبر ١٩٣١ . رداً على مقال ادموند ويلسون ، « ايزنشتاين في هوليوود . « نيو ريبابليك » « الولايات المتحدة الاميركية » ٤ نوفمبر ١٩٣١ .

## ١٩٣٢

٢٨ — حديث مع لنكولن كرستين ، « كيف تعيش المكسيك » . « آرتس ويكلي » ( الولايات المتحدة الاميركية ) ٣٠ ابريل ١٩٣٢ .

٢٩ — حديث نيويورك ، « تحفة ايزنشتاين » . « تايم » ( الولايات المتحدة الاميركية ) ، مايو ١٩٣٢ .

٣٠ — حديث برلين « خطط ايزنشتاين » « ليفنج ايدج » ( بوسطن ) يوليو ١٩٣٢ .

✶ ٣١ — « اكتوبر والفن » « نشرة الثقافة السوفياتية » العدد ٧ — ٩ ، ١٩٣٢ اعيد نشرها في « انترناشيونال ليتريتشر » ( موسكو ) اكتوبر ١٩٣٢ في الجزء الخاص بالسير الشخصية ، وفي « الديلي ووركر » ( نيويورك ) ٢٩ يونيو ١٩٣٤ .

✶ ٣٢ — عمل بوليسي سري في الجك « كلوز اب » ديسمبر ١٩٣٢ ، اولى ثلاث مقالات نشرت في « كلوز أب » ، ونشرت في موسكو في اكتوبر ١٩٣٢ ، وقد ترجمها و . راي وسلسلة الثلاث مقالات التي تدور جميعها

حول مؤسسة الدولة للسينما هي امتداد لمقال « شديد الامتنان » الذي نشر في « بروليتارسكوى كينو » ( موسكو ) العدد ١٧ ـ ١٨ عام ١٩٣٢ .

## ١٩٣٣

* ٣٣ ـ « سينما ودموع » . « كلوز أب » مارس ١٩٣٣ ترجمها و . راي المقال الثاني في سلسلة ثلاث مقالات عن جك .
* ٣٤ ـ مأساة اميركية . « كلوز أب » ، يونيو ١٩٣٣ ترجمها و . راي المقال الثالث في سلسلة ثلاث مقالات عن جك.

٣٥ ـ حديث مع ماري سيتون ، « ايزنشتاين يهدف الى البساطة » « فن الفيلم » ( لندن ) صيف عام ١٩٣٣ .

٣٦ ـ « السينما في اميركا » ، انطباعات هوليوود ، « حياتها وقيمتها » « الادب العالمي » ، يوليو ١٩٣٣ ترجمها س . ر . كوجان . ونشرت اصلا تحت عنوان « ادراك وسبق » في بروليتاري سكوي كينو » العدد ١٥ ١٦ عام ١٩٣٢ .

٣٧ ـ حديث مع بيلا كاشين ، « اتجاه سيرجي ايزنشتاين » الذي يعد الآن فيلمه « موسكو » . « نيويورك تايمز ١٧ ديسمبر ١٩٣٣ .

## ١٩٣٤

* ٣٨ ـ « القديم والجديد » ، كتبت بالتعاون مع الكساندروف . في مجموعة لويس جاكوبز «اشكال الكتابة السينمائية» سلسلة كتب جوتام مارت ( الولايات المتحدة الاميركية ) . المعالجة الاصلية للفيلم ، كما ترجمت عن الطبعة الالمانية . برلين ١٩٢٩ .
* ٣٩ ـ « كيف تعيش المكسيك » ! كتبت بالتعاون مع الكسندروف . « السينما التجريبية » ١٩٣٤ . مختارات من الفيلم المقترح ، كتبت في عام ١٩٣١ .

٤٠ ــ « العرس الصعب » « من الفيلم » ، ربيع عام ١٩٣٤ ، ترجمتها ماري سيتون . طبعت أساسا في « المجلة الادبية » ( موسكو ) العدد ٣٠ ، ١١ يوليو ١٩٣٣ .

★ ٤١ ــ « الفاشية ، السينما الالمانية ، والحياة الحقيقية » ( خطاب مفتوح الى جوبلز وزير الدعاية الالماني ) المسرح العالمي ( موسكو ) اكتوبر ١٩٣٤ . رداً على الحديث الموجه من وزير الدعاية الالماني الى منتجي الافلام الالمان في فبراير ١٩٣٤ ولقد ظهر هذا ايضا في ترجمة اخرى تحت عنوان « خطاب مفتوح الى الدكتور جوبلز » في « فن الفيلم » شتاء عام ١٩٣٤ . ولقد ظهرت ترجمة غير كاملة منقولة عن « بايزر تاجبلات » في « النيويورك تايمز » ٣٠ ديسمبر ١٩٣٤ .

## ١٩٣٥

٤٢ ــ « السينما السوفيتية الحديثة ، تدخل المرحلة الرابعة » « المسرح » يناير ١٩٣٥ . ترجمها ليون رتمان . ولقد كانت قد نشرت اصلا تحت عنوان « اخيرا ! » في المجلة الادبية العدد ١٥٤ الصادر في ١٨ نوفمبر ١٩٣٤ .

٤٣ ــ حديث ، « فيلم ايزنشتاين الجديد » . الادب العالمي ( الولايات المتحدة الاميركية ) مايو ١٩٣٥ .

★ ٤٤ ــ « الشكل الفيلمي ١٩٣٥ ــ مشكلات جديدة » « لايف آند ليتزر تدراي » سبتمبر ، ديسمبر ١٩٣٥ اعتمدت على المادة التي قدمت الى « مؤتمر كافة اتحادات القوى الخلاقة في الموضوعات السينمائية » . موسكو ، يناير ١٩٣٥ . ترجمها ايفور مونتاجو . وأعيد نشرها في « المسرح الحديث والفيلم » عدد أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٣٦ تحت عنوان «أشكال الفيلم ــ مشكلات جديدة».

٤٥ ــ ساحر حديقة الكمثرى . مجلة « شهريات فنون المسرح »

( الولايات المتحدة الاميركية ) اكتوبر ١٩٣٥ كانت قد نشرت اصلا في كراسة وزعت في اثناء عروض « ممالان ـ فانج » في موسكو .

٤٦ ـ حديث مع لويس فيشر في مجلة « رحلة سوفيتية » ( الولايات المتحدة الاميركية ) ، سمث ؛ هآس ١٩٣٥ .

## ١٩٣٦

✱ ٤٧ ـ « من المسرح الى السينما » في مجلة « شهريات فنون المسرح » ( الولايات المتحدة الاميركية ) سبتمبر ١٩٣٦ . ترجمها « جاي ليدا » باياهاسكل . وكانت قد نشرت اصلا تحت عنوان « وسط الثلاثة » ( ١٩٢٤ ـ ١٩٢٩ ) في سوفيتسكوي كينو ( موسكو ) العدد ١١ ـ ١٢ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٣٤ .

٤٨ ـ حديث مع ليولانيا « الافلام في مولدها » في مجلة « العصر الحي » ( الولايات المتحدة الاميركية ) نوفمبر ١٩٣٦ .

✱ ٤٩ ـ « برنامج لتعليم النظرية والتطبيق في الاخراج السينمائي » ( حياة وخطابات اليوم ) العدد ٦ ، العدد ٧ عام ١٩٣٦ اقتطفت المقاطع لبرنامج الاخراج السينمائي في معهد الدولة العالي للسينما ترجمها ستيفن جاري مع ايفور مونتاجو . وطبعت أصلا في اسكستفو كينو ( موسكو ) ابريل ١٩٣٦ .

٥٠ ـ « مقدمة في مؤلف » « فلاديمير نلسن » « السينما كفن تصويري » ١٩٣٦ ترجمها ستيفن جاري . اعيد نشرها في « شهريات فنون المسرح » ( الولايات المتحدة الاميركية ) مايو ١٩٣٨ وفي هذا الكتاب جزء لم يترجم عن تحليل لايزنشتاين يتناول « بوتمكين » .

٥١ ـ حديث مع جوزيف فريمان نشر في « ميثاق اميركي »

فارار ، رينيهارت ( الولايات المتحدة الاميركية ) ١٩٣٦ ، والمقابلة التي جرى فيها الحديث تمت في عام ١٩٢٧ .

٥٢ ـ اخطاء بيزهن « الادب العالمي » ( الولايات المتحدة الاميركية ) العدد ٨ عام ١٩٣٧ . نشرت اصلا في الكتيب « حول فيلم بيزهن لج لايزنشتاين » ( موسكو ١٩٣٧ ) .

٥٣ ـ « الملحمية في الفيلم السوفييتي » . الادب العالمي العدد ١٠ عام ١٩٣٧ .

## ١٩٣٨

٥٤ ـ مخرج « الكسندر نيفسكي » يصف كيف تم الفيلم « انباء موسكو » ٥ ديسمبر ١٩٣٨ . اعيد نشرها في الديلي ووركر ( نيويورك ) ١٩ مارس ١٩٣٩ .

## ١٩٣٩

* ٥٥ ـ الشاشة السوفييتية « دار نشر اللغات الاجنبية » كتب في احدى المسلسلات ، وزع في جناح المعرض السوفييتي في « سوق نيويورك الدولي » .

* ٥٦ ـ « ان موضوعي هو الوطنية » . ( الادب العالمي ـ العدد ٢ عام ١٩٣٩ . أعيد نشرها في الديلي ووركر ( نيويورك ) ١ ابريل ١٩٣٩ .

٥٧ ـ « مقدمة » في الافلام السوفييتية ١٩٣٨ ـ ١٩٣٩ » موسكو ، دار الدولة لنشر أدب السينما ١٩٣٩ مؤرخ ابريل ١٩٣٩ .

* ٥٨ ـ « المونتاج في ١٩٣٨ ـ « حياة ورسائل اليوم » يونيو يوليو اغسطس سبتمبر اكتوبر نوفمبر ١٩٣٩ ترجمها ستيفن جاري وقام بالفحص الفني ايفور مونتاجو . أعيد نشرها مع بعض التعديلات في كتابنا هذا تحت عنوان « الكلمة والصورة » وكانت قد نشرت اساسا في اسكستفو كينو يناير ١٩٣٩ .

## ١٩٤٠

* ٥٩ ــ « فخر » ( الادب العالمي ، ابريل ــ مايو ١٩٤٠ ) اعيد نشرها كما حررها ايفور مونتاجو في صحيفة « انجلو ــ سوفييت » ابريل ١٩٤١ . وكانت قد نشرت أصلا في اسكستفو كينو يناير ــ فبراير ١٩٤٠ .

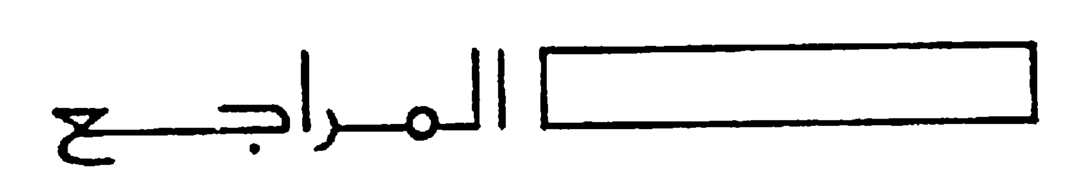
٦٠ ــ « ايزنشتاين يقدم نفسه في اوبرا » انباء موسكو ٢٨ نوفمبر ١٩٤٠ .

٦١ ــ « الى ناشر صحيفة الادب العالمي » حديث ( الادب العالمي ) ( الولايات المتحدة الاميركية ) نوفمبر ــ ديسمبر ١٩٤٠ ــ اعيد نشرها في الديلي وركر ( نيويورك ) ١٤ يناير ١٩٤١ .

* ٦٢ ــ « الفاشية يجب ان تندحر وسوف تندحر » . دفاع عن الثقافة والحضارة ضد بربرية النازية ، موسكو فوكس ، ١٩٤١ ، اعيد نشرها بشكل مركز في صحيفة « نيوماستر » ( الولايات المتحدة الاميركية ) ٢٥ نوفمبر ١٩٤١ .

## ١٩٤٢

٦٣ ــ الافلام الاميركية تعكس القوى المقاتلة للشعب الاميركي . نشرة استعلامات ، سفارة الاتحاد السوفياتي ( بواشنطن ) ٣ سبتمبر ١٩٤٢ وهو جزء من نص قرىء في مؤتمر حول السينما في اميركا وبريطانيا ، موسكو ٢١ ، ٢٢ أغسطس ١٩٤٢ .



# المراجع

١ ــ يوميات يوجين ديلاكروا ، ترجمها عن الفرنسية والتر باخ ١٩٣٧ . ظهرت مع مطلع الثالث عشر من يناير ١٨٥٧ .. وهي عبارة عن مسودة مقدمة معجــم ديلاكروا ، المقترح ، عن الفنون الجميلة .

## الجـــزء الاول : الكلمـــة والصورة

٢ ــ جون ليفنجستون لويس ، (( الطريق الى اكسانادو )) ، كونستابل ١٩٣٠ .
٣ ــ أمبروز بيرس (( القسيس وابنة الجلاد )) قصص خرافية . كاب ١٩٢٧ .
٤ ــ الاعمال الكاملة للويس كارول ، ١٩٣٧ .
٥ ــ سيجموند فرويد (( الذكاء وعلاقته باللاشعور )) ترجمة أ. أ. بريل . كيجان بول.
٦ ــ كورت كافكا (( المبادىء النفسية للجشتالت )) ، كيجان بول ، ١٩٣٥ .
٧ ــ اعمال ليو تولستوي . طبعة جامعة اكسفورد ، ١٩٣٧ ( طبعـــة المائة عام ) المجلد ٩ ، (( انا كارنينا )) ترجمة لويس و ايلمر مود ، الجزء الثاني ، الفصل ٢٤ صفحة ٢١٦ .
٨ ــ جي دي موباسان ، (( الحبيب الجميل )) ترجمة أرنست بويد ، كاسل .
٩ ــ جورج أرلس (( ما بعد سنوات )) ((سنوات ما بعد بلومسبري، لتل، براون)) ( الولايات المتحدة الاميركية ) ١٩٢٧ صفحة ٢٨٩ .
١٠ ــ مذكرات ليوناردو دافينشي ، رتبها ونقلها الى الانجليزية ادوارد ماك كوردي، شركة طباعة جاردن سيتي ، ١٩٤١ .

١١ ــ ليونارد دافينشي « بحث في فن الرسم » باريس ، ديلاجراف ، ١٩٢١ . كتبت حواشيه جوزفين بيلادان ، صفحة ١٨١ .

١٢ ــ نشر في « المجلة الادبية » ( موسكو ) العدد ١٧ ، ٢٦ مارس ١٩٣٨ .

١٣ ــ برلين ، ماركس ، انجلز ، « جيسا متوجاب » بداية الفصل الاول من المجلد الاول .

١٤ ــ ألكسندر سيرجيفتش بوشكين ، ١٩٣٦ ، المجلد ٢ ، صفحة ٤٠٣ .

١٥ ــ المرجع السابق ، ص ٣٧٧ .

١٦ ــ المرجع السابق ، صفحة ٤٠٩ ــ ٤١٠ .

١٧ ــ بطرس الاول ، لوحة بالجواس رسمت عام ١٩٠٧ ، موجودة في مجموعة معرض الدولة « تريتياكوف » ، موسكو .

١٨ ــ بوشكين ، النسخة المذكورة ، المجلد الثالث ، الفصل الاول ، بيت شعر رقم ٢٠ ( قام بترجمة الجزء المستشهد به ، من « اعمال بوشكين » ، بابيت دوتشن ، راندوم هاوس ١٩٣٠ ) .

١٩ ــ تولستوي ، النسخة المذكورة ، المجلد ١٨ ، كتاب « ما هو الفن؟ » ص٢٠١ .

٢٠ ــ فكتور ماكسيموفتش زيرمنسكي ... اكاديمية لينينغراد ، ١٩٢٥ ، صفحة ١٧٣ الى صفحة ١٧٤ .

٢١ ــ المرجع السابق صفحة ١٧٨ .

٢٢ ــ غير موجودة في مجموعة أعمال دي موسيه .

٢٣ ــ أعمال جون ميلتون . ماكميلان ، الفردوس المفقود ، « الشعر » .

٢٤ ــ هيلير بيلوك ، ميلتون ، كاسل ، سنة ١٩٣٥ .

٢٥ ــ ميلتون ، النسخة المذكورة .

٢٦ ــ المرجع السابق ، الجزء الاول ، الابيات من ٥٣١ الى ٥٥٣ .

٢٧ ــ المرجع السابق ، الجزء السادس ، الابيات من ٢٣١ الى ٢٤٦ .

٢٨ ــ المرجع السابق ، الجزء الخامس ، الابيات من ٦٢٢ الى ٦٢٤ .

٢٩ ــ المرجع السابق ، الجزء السادس ، الابيات من ٨٥٣ الى ٨٧١ .

## الجــزء الثانــي : تزامن الحواس

١ ــ أ. م. فورستر « أوجه القصة » أرنولد ، ١٩٢٧ .

٢ ــ رينشارد هوجز « لوتشنفاردفيك » ، في « لحظة من الزمن ، شاتو ، ديندز ١٩٢٦ .

٣ ــ « توماس ميدون » يوميات محادثات اللورد بايرون : كتبت في أثناء اقامة مع

سيادته في بيزا سنة ١٨٢١ - ١٨٢٢ ، بالتيمور ، أ. ميكل ، ١٨٢٥ صفحة ٧٣ ، ٧٤ .

٤ - جريدة دي جونكورت ، المجلد الثالث ، باريس ، شاربنتيير ١٨٨٨ .

٥ - س. م. أ. « مستقبل الافلام الناطقة » ، سوفيتسكي اكران ( موسكو ) رقم ٣٢ ، ١٩٢٨ .

٦ - س. م. أ « بلا لون ، ولكن عن اللون » كينو جازيتا ( موسكو ) الرابع والعشرين من مايو ١٩٤٠ .

٧ - هنري لانز « الاسس العضوية للصقيع » مؤسسة جامعة أكسفورد للطباعة سنة ١٩٣١ .

٨ - كارل فون اكرتسهاوزن : استنتاجات عن السحر على أساس تجارب مبرهن عليها من العلوم الفلسفية الخفية واسرار الطبيعة الخفية ، المجلد الاول ميوفخن ، لتنر ١٧٩١ ، الطبعة الثانية ( ص. ٣٣٦ - ٣٣٩ ) .

٩ - لويس برتراند ، كاسل ، ملح وطرائف ونوادر ، ب. كاسل ، أمستردام ، ١٧٦٣ ، صفحات ٢٧٨ - ٣٤٨ . يقدم « معجم أكسفورد للموسيقى » الدليل الموسوعي الضخم عن اللون - الموسيقى .

١٠ - رينيه جيل «من المنهج الى العمل» ( طبعة أولى عام ١٨٩١ ) . في «الاعمال الكاملة » المجلد الثالث ، باريس ، ألبرت ميسين ١٩٣٨ ، صفحة ٢٣٩ .

١١ - هيرمان ل. ف. هيلمولتز « وظائف بصرية » ، روشستر ، جمعية البصريات الاميركية ، ١٩٢٤ .

١٢ - ماكس دينشبين ، سلوك الرومنطقيين ، كوتهن ، أونوشولزيه ١٩٢١ ، ص. ١١٨ .

١٣ - ذكرت في لانز ، ص ١٦٧ .

١٤ - « رسائل لافكاديو هيرن اليابانية » ، اليزابيث بيزلاند . هوتون مبفلين ( الولايات المتحدة الاميركية ) ١٩١٠ .

١٥ - المرجع السابق ، رسالة الخامس عشر من يونيو ، ١٨٩٣ .

١٦ - المرجع السابق ، رسالة الرابع عشر من يونيو ١٨٩٣ .

١٧ - بيان مأخوذ عن تي - شو - تشي - تشنج ، وهي طبعة مصغرة لموسوعة كانج هسي ، المجلد ١١١٦ ، الفصل ٥١ .

١٨ - في « الكراسة الزرقاء » رقم ٤ ، ١٩٣٣ . الترجمة الموجودة في النص لم تؤخذ عن الاصل الفرنسي .

١٩ - أعمال فريدريك نيتشه ، المجلد الحادي عشر ، « حالة فاجنر » ترجمها توماس كومن . ألين و أنوين .

٢٠ ـ في مجموعة المعرض القومي ، لندن .

٢١ ـ جورجي بوجدانوفيتش و ياكولوف ( ١٨٨٤ ـ ١٩٢٨ ) . ولهذا الفنان بعض من لوحاته التي كان قد صنعها من أجل « مسرح كاميرني » في « المسرح الروسي » ، للفنانين جوزيف جريجور ورينيه فيولوب ـ ميللر .

٢٢ ـ فرانك رتر . « الجريكو » ميتيون ١٩٣٠ .

١٣ ـ في مجموعة متحف المتروبوليتان ، نيويورك .

٢٤ ـ موريس ليجيندر و أ. هارتمان ، دومنيكوس ثيوتوكو بولوس ، المسماة « الـ جريكو » . باريس ، طبعات هيبريون ، ١٩٣٧ ، صفحة ١٦ .

٢٥ ـ « مانيويل دي فالا » ، الـ « كانت جوندو » . جرانادا ، المقال الافتتاحي لصحيفة « يورانيا » ، ١٩٢٢ .

٢٦ ـ جون براند تريند، «مانيويل دي فالا والموسيقى الاسبانية» . ألين و أنوين.

٢٧ ـ ليجندر و هارتمان ، صفحة ٢٧ .

٢٨ ـ فاسيلي ف. ياستربتسف : ذكرياتي عن نقولاي اندريفيتش ـ ريمسكي كورساكوف ، بتروغراد ١٩١٥ .

٢٩ ـ جميع ما ذكر عن « سيمفونيات الالوان » موجودة في مجموعة ( معرض فرير للفن ) ، واشنطن .

٣٠ ـ ماكس شليسنفر : تاريخ الرمز ، محاولة برلين ، ليوفهارد سيميون ، ١٩١٢ ( مذكور في مؤلف غوستاف فلوركه بعنوان « عشر سنوات مع بوكلين» ميوفخن ، ف. بروكمن ، ١٩٠٢ ) .

٣١ ـ ( فردريك ليوبولد هاردنبرج ) « لتابات نوفاليس » المجلد الثاني ، برلين ، ج. رايمر ، ١٨٣٧ ، صفحة ١٧٢ .

٣٢ ـ فرانسوا كوبيه ، بالاد ( قصة شعرية ) . مذكورة في « سونيته (١) حروف الحركة » ، س. اتيمبل . مجلة الادب المقارن ـ عدد أبريل ـ يونيه سنة ١٩٣٩ .

## الجزء الثالث : الالوان والمعاني

١ ـ والت ويتمان ، « أوراق العشب » ، « الاماكن والازمان » ، دار نشر نونيساتش .

---

(١) Le Sonnet قصيدة من ١٤ بيتا .. ( المعرب )

٢ ــ اللون الاصفر ، لوحة كاندينسكي عن خشبة المسرح ، في الفارس الازرق . هيراو سفيبرغ : كاندينسكي ، فرانتس مارك ، ميوفخن ، ربيبر ، ١٩١٢ .
٣ ــ بول جوجان ، تكوين منضدة . عن « بول جوجان » بقلم جان دي روتونشام . تيمار ، جراف فون كيسلر ، ١٩٠٦ ، ٢١٨ صفحات ــ ٢٢٠ .
٤ ــ رسمت عام ١٨٩٢ ، في مجموعة أ. كونجر جوديير ، ن. ي.
٥ ــ في مجموعة ستيفن س. كلارك ، نيويورك .
٦ ــ خطابات أخرى من فنسنت فان جوخ الى أخيه ، ١٨٨٦ ــ ١٨٨٩ . هوتون ميفلين ( الولايات المتحدة الاميركية ) ١٩٢٩ ، الخطاب ٥٣٤ .
٧ ــ أوجست ستريندبيرج ، « هناك جرائم وجرائم » .
٨ ــ ت. س. اليوت . « مجموعة أشعار » مقدمات : ٣ ، فابر و فابر .
٩ ــ المرجع السابق « صورة سيدة » .
١٠ ــ المرجع السابق « أغنية حب ج. ألفريد برافروك » .
١١ ــ أندريه بيلييه ، ( بوريس نيكولاييفيتش بوجاييف ) ، ابــداع غوغــول . موسكو ١٩٣٤ .
١٢ ــ من المحتمل أن تكون ضمن مجموعة جوزيف أ. ويدينر ، فيلاديلفيا .
١٣ ــ ترجم هذا الاقتباس عن نص لايزنشتاين .
١٤ ــ فريدريك بورتال ، الالوان الرمزية في الماضي ، العصر الوسيط ، والازمنة الحاضرة . باريس ، تريتل دويبرتز ، ١٨٥٧ . ( نقل جزء من هذا المرجع عن « الديانات القديمة » لمؤلفه جورج فريدريك كروزر . المجلد الثاني صفحة ٨٧)
١٥ ــ هافيلوك اليس « سيكلوجيه اللون الاصفر » . المجلة الشهرية للعلــوم ، مايو ١٩٠٦ .
١٦ ــ نيكولاي ياكوفليفيتش مار ( ١٨٦٤ ــ ١٩٣٤ )
١٧ ــ في رسالة ، مشكوك في صحة نسبتها الى مؤلفه ، أول طبعة له في أوجونيوك ( موسكو ) السادس عشر من مايو ١٩٢٦ .
١٨ ــ فان جوخ ، رسالة رقم ٥٢٠ .
١٩ ــ والت بيتمان ، أوراق الحشائش ، « اليك » .
٢٠ ــ المرجع السابق ، « أغنية عن نفسي » .
٢١ ــ المرجع السابق ، « سلام الى العالم » .
٢٢ ــ المرجع السابق ، « أوراق شجرتنا القديمة » .
٢٣ ــ المرجع السابق ، « أوراق الحشائش » ، « أغنية شجرة الغابة الحمراء » .
٢٤ ــ المرجع السابق ، « شرارات من العجلة » .
٢٥ ــ المرجع السابق ، « موسيقى ايطالية في داكوتا » .

٢٦ ــ المرجع السابق ، « عندما بقيت زهور الليلك في الفناء أمام باب الدار متفتحة »
٢٧ ــ المرجع السابق .
٢٨ ــ المرجع السابق « ممرض الجرح » .
٢٩ ــ المرجع السابق « النيام » .
٣٠ ــ بورتال . الجزء المقتبس .
٣١ ــ المجموعة الابجدية لاسلوب التعبير الخاص باللغة العامية الباريسية (ارغو) للبروفسور الدكتور سبندير فيــلات . برلين شونبرغ ، لانغنشاتيشيه فيرلاغسبوخها ندلونغ ، ١٨٨٨ .
٣٢ ــ عن اريك بارتردج ، معجم لكلمات اللغــة الانكليزية العامية الدارجــة وغير التقليدية ــ روتلدج ١٩٣٧ .
٣٣ ــ جون س. كارمار و د. ي هينلي ، العامية ونظائرها في المـاضي والحاضر المجلد الثالث . لندن ١٨٩٠ .
٣٤ ــ موريس هـ . ويسين ، معجم للعامية الاميركية . كرويل ١٩٣٤ .
٣٥ ــ « نظرية جوته عن الالوان » ، ترجمها عن الالمانية شارلس لوك ايستلاك . جون مورلي ، ١٨٤٠ .
٣٦ ــ بورتال . الجزء المقتبس صفحة ٢١٢ .
٣٧ ــ دنيس ديدرو ، رسائل الى صوفي فولاند . باريس ، جاليمارد ، ١٩٣٠ ، المجلد الاول ، الرسالة المؤرخة العسري من اكتوبر ١٧٦٠ .
٣٨ ــ جيمس فريز ، الغصن الذهبي ، دراسة عـن السحر والدين ، ماكميلان ١٩٣٤ ، الجزء الاول ، الفن السحري وتطور الملوك ، صفحتي ١٥ ــ ١٦ .
٣٩ ــ مكسيم جوركي ، بول فيرلين ، والكتاب غير الاكفــاء » جريدة سمـــارا الاعداد ٨١ ، ٨٥ ، ١٨٩٦ .
٤٠ ــ المرجع السابق .
٤١ ــ هافيلوك اليس « سيكلوجية اللون الاحمر » . المجلة الشعبية الشهريــة للعلوم ، اغسطس ــ سبتمبر ١٩٠٠ .
٤٢ ــ ماكس نوردو ، « الاضمحـلال » . ابليتون ، ١٨٩٥ . الكتـــاب الاول : نهاية العصر . عند الفريد بينيه ، بحوث في التغيرات في الادراك عنــد المصابين بالهستيريا . في المجلة الفلسفية المجلـد ١٧ ، ١٨٨٩ ، ش . فيريه ، « المشاعر والحركة » . في المجلة الفلسفية ١٨٨٦ صفحات٢٨ــ٢٩.
٤٣ ــ اشعار ونثريات وليم بليــك ١٩٣٩ ، تحشية وتفسيرات لاحاديث سيرجرشيا رينولدز صفحة ٧٧٠ .
٤٤ ــ فيليب اندرييفتش ماليافين . هذه الصورة موجودة ضمن مجموعة معرض الدولة ترتياكوف . موسكــو .
٤٥ ــ جوتــه .
٤٦ ــ ليف سيميو نوفيتش فيجونسكــي ( ١٨٩٦ ــ ١٩٣٤ ) أسكندر رومانوفتش

لوريا ، مؤلف « طبيعة الصراعات البشريـة » . ( ليفر رايت الولايات المتحدة الاميركية ١٩٣٢ ) والمحاضر الزائر بجامعة كولومبيا .

٤٧ ــ جان ديودين ( البرت كوزانيت ) « الفن والايحاء » باريس ، الكان ١٩١٠ صفحتـــي ٤٨ ــ ٤٩ .

## الجزء الرابع ، الشكل والمحتوى : التطبيق .

١ ــ جريدة يوجين ديلاكردا ، الطبعة المنقولة عنها صفحة ٣١٢ .

٢ ــ حياة هكتور برلوزا ، ترجمة كاترين ف. بولت . دونفرن ( الولايات المتحـدة الاميركية ) ١٩٢٣ صفحة ٣٨ .

٢ أ ــ من مقال جويس عن جيمس كلارنس مانجان ، نشر عام ١٩٠٣ اقتبس في مقال « هربرت جورمان » ، «جيمس جوريس » .

٣ ــ بيوتر باظنكو ، « الطيارات الحمراء تتجه شرقا » ، ترجمة ستيفن جاري . الناشرون الدوليون ١٩٣٨ صفحتي ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

٤ ــ ألبرت سويتزر ، ج . س. باتش ، ترجمة ارنست نيومـــان . لندن ، بريتكوف ، هارتل ١٩١١ . المجلد الثاني القسم الثالث والعشرين .

٥ ــ في خطاب مؤرخ في ٣ فبراير ١٨٦٥ ، كما ترجـــم ونشر في « الموسيقى والكلمات » لندن ، ابريل ١٩٢٣ .

٦ ــ شارلس جوندر « ذكريات خاصة » . هينيمان ١٨٩٦ .

٧ ــ تولستوي ، « الحرب والسلام » ، الكتاب السادس الفصل ١٣ .

٨ ــ بوشكين ، المجلد الثاني صفحة ٤٣١ ( الترجمة المذكورة قام بها أ.ف.و. كلارك ونشرت في مجلة السلافيون وشرق اوروبا . يناير ١٩٢٧ ) .

٩ ــ بوشكين ، الطبعة المذكورة ، المجلد الثاني صفحة ٤٦٨ ( قام بالترجمـــة المذكورة اوليفر اليتون من « اعمال بوشكين » ١٩٣٦ ) .

١٠ ــ بداية العاشر من مارس ١٨٤٩ .

١١ ــ بليك ، الطبعة المذكورة ، صفحة ٨١٦ .

١٢ ــ جوجول « ارابيسك » ، « الايام الاخيرة لبومبي » .

١٣ ــ ليد لارجيير سيزان أو دراما الرسم . باريس دينويل داستيل صفحة ٣٢ .

١٤ ــ دلي فينر . فينا ، دكتور بينو فيلسر فيرلاج ١٩٣١ .

١٥ ــ اوجست رودين « الفن » . ترجمها عن الاصـــل الفرنسي ( بول جزيل ) السادة روميلي فيدن . دود ، ميد ١٩١٢ صفحة ٨٢ .

١٦ ــ بوشكين ، الطبعة المذكورة المجلد الثاني صفحة ٢٦٧ .

١٧ ــ « رسائـل موزارت واسرته » ، اميلي اندرسون ماكميلان ١٩٣٨ ، المجلد الثالث صفحة ١١٤٤ .

١٨ ــ المراسلات بين فاجنر وليست . سكرتير ( الولايات المتحدة الاميركية ) ١٨٩٧ المجلد الاول الخطاب رقم ١٢٥ ، من زيوريـــخ السادس عشر مـــن اغسطس ١٨٥٣ .

# الفهرس

صفحة

مطابع الامل : بيروت

الثمن : ۷۰۰ ق٠ل٠